

ML
410
B8807

UC-NRLF



B 3 757 695

BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA

Unbekannte Frühwerke

ANTON
BRUCKNERS

von

DR. ALFRED OREL

mit einer ungedruckten Ouverture des Meisters.



UNIVERSAL-EDITION A.-G. WIEN.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten.

Copyright 1921 by Universal-Edition.

Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners.

Von Dr. Alfred Orel.

Die wertvolle Zusammenstellung von Anton Bruckners Werken, die Heinrich Rietsch seiner Würdigung des dahingegangenen Meisters in A. Bettelheims „Biographischem Jahrbuch und Deutschem Nekrolog“ (I. Bd. Berlin 1897) beigibt, verzeichnet als frühestes Werk für Orchester allein — Vokalkompositionen mit Orchesterbegleitung aus früherer Zeit liegen z. B. im Requiem aus dem Jahre 1849 u. a. m. vor — die später der Universität Wien gewidmete „erste Symphonie in C-moll“, die in den Jahren 1865/66 vollendet wurde. Seither ist bekannt geworden, daß Bruckner schon vorher, während er den Unterricht des damaligen Linzer Theaterkapellmeisters Otto Kitzler in Formenlehre und Instrumentation genoß, eine Symphonie in F-moll schrieb, die aber — wie R. Louis in seiner Bruckner-Biographie (2. Aufl. München 1918, S. 57) schreibt, „nach Kitzlers Erinnerung mehr eine Schularbeit“ war, „die er ohne sonderliche Inspiration schrieb, weshalb auch sein Lehrer ihm nichts besonders Lobendes über sie sagen konnte“. In der Tat zeigt das in der Wiener Stadtbibliothek befindliche Manuskript dieses Werkes von der Hand Bruckners über jedem Satze die Bleistift-Bemerkung „Schularbeit“, über dem ersten noch die Datierung „863“. Einiges Nähere über diese Symphonie brachte der Bruckner-Schüler Cyrill Hynais in den „Signalen für die musikalische Welt“ (Jahrgang 1913, Heft 43), als das Andante, der Mittelsatz dieses Werkes, nach der damals in seinem Besitze befindlichen Handschrift veröffentlicht wurde. (Universal-Edition Nr. 5255.)

Außer dem vollständigen Manuskripte dieser Symphonie fand ich bei der Übernahme des Referates über die Musikaliensammlung der Wiener Stadtbibliothek unter ihren handschriftlichen Schätzen nebst Skizzen zum 4. Satze der 9. Symphonie¹⁾ noch eine Ouverture Bruckners, die ich hiemit der Öffentlichkeit übergebe, sowie 4 kleine Orchesterstücke, deren erstes als Marsch bezeichnet ist, während die übrigen als Überschriften lediglich die Nummern 1 bis 3 aufweisen²⁾. Mit Ausnahme des schon erwähnten Andante sind all diese Kompositionen Bruckners noch ungedruckt, vielfach hatte die breitere Öffentlichkeit gar keine Kenntnis von deren Bestehen. Über die Erwerbung der Handschriften seitens der Stadt Wien von der Witwe Hynais' im Jahre 1915 brachten die Wiener Tagesblätter wohl eine Nachricht, doch blieb dies anscheinend unbeachtet, wozu wohl auch die Kriegszeit viel beitrug, die das allgemeine Interesse in ganz andere Bahnen lenkte. Der 25jährige Gedenktag des Todes Anton Bruckners — er starb am 11. Oktober 1896 — bietet eine geeignete Gelegenheit, wenigstens eines dieser Frühwerke zu veröffentlichen und auf die übrigen etwas näher einzugehen.

Wenn diese Kompositionen als Frühwerke Bruckners bezeichnet werden, darf man sich darunter nicht Werke vorstellen, die der Künstler als Jüngling oder gar noch fast als Kind geschrieben hätte, wie sie uns z. B. von Franz Schubert oder auch von Beethoven vorliegen — von Mozart ganz zu schweigen. Bruckner, dessen Hauptbedeutung zweifellos auf symphonischem Gebiete liegt, obwohl auch sein kirchenmusikalisches Schaffen für die Entwicklung dieser Stilgattung wohl noch viel zu sehr unterschätzt wird, trat bekanntlich auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik erst mit 44 Jahren, 1868 in Linz, mit dem ersten, von ihm selbst als vollgültig anerkannten Werke dieser Gattung, der schon erwähnten, zwei

¹⁾ Diese finden im „Brucknerheft“ des „Merker“ (Wien) Behandlung, das anlässlich des fünfundsinganzjährigen Todestages des Meisters erscheint.

²⁾ Es sei mir gestattet, an dieser Stelle dem Stadtrate der Stadt Wien für die im Jahre 1919 erteilte Zustimmung zur Veröffentlichung der Bruckner-Handschriften aus dem Besitze der Wiener Stadtbibliothek, sowie meinem verehrten Chef, dem Direktor der städtischen Sammlungen J. E. Probst, verbindlichst zu danken, der mein Ansuchen befürwortend vorlegte.

Jahre vorher vollendeten ersten Symphonie in C-moll, vor die Öffentlichkeit. „Selten ist wohl die Bedeutung eines Komponisten so spät bekannt geworden wie die Bruckners, der bereits sein 50. Jahr überschritten hatte, ehe die Welt ihn bemerkte, und sogar das 60. erreichte, ehe er ‚berühmt‘ wurde.“ (Riemann-Einstein, Musiklexikon, 9. Aufl., Art. Bruckner.) Mag auch Bruckner in Linz als Domorganist schon früher eine in dortigen musikalischen Kreisen hochgeachtete Persönlichkeit gewesen sein — er bekleidete diese Stellung seit November 1855 — über den Kreis seiner engeren Heimat Oberösterreich und über den Rahmen eines hervorragenden Orgelspielers und ausgezeichneten Musiktheoretikers hinaus wurde er tatsächlich erst viel später bekannt. Dies kann auch einigermaßen nicht Wunder nehmen, wenn man bedenkt, daß Bruckners theoretische Studien bei Sechter in die Jahre 1855 bis 1861, die bei Kitzler in die folgenden zwei Jahre fallen, also von seinem 31. bis 39. Lebensjahr dauern. Daß der Künstler kurze Zeit später mit derartig großen Werken auftrat, hängt wohl mit seinem damaligen Alter zusammen; er war eben schon ein reifer Mann, der nur erst in so späten Jahren die tiefgründige technische Ausbildung für sein symphonisches Schaffen genoß, als sein geistiges Ich schon zur vollen Reife gelangt war. Als Symphoniker brauchte er sich nicht mehr eigentlich Inhalt für seine Schöpfungen in langem Werden zu erringen. Frühwerke Bruckners auf diesem Gebiete können daher in eine Lebenszeit des Künstlers fallen, in der andere schon der Höhe ihres Ruhmes zustreben. Und in der Tat werden wir alle hier behandelten Kompositionen des späteren Meisters der Zeit seiner Linzer Tätigkeit zuschreiben dürfen, als er eben anfang, sich der absoluten Instrumentalmusik zuzuwenden.

Fällt der Name Anton Bruckners, so verbindet man für gewöhnlich sogleich damit die Vorstellung des Meisters auf der Höhe seines Schaffens, des Schöpfers seiner späteren, monumentalen Symphonien. Dem Werden dieses Künstlers wurde bisher weniger Augenmerk zugewendet; sogar seine erste Symphonie in C-moll, das Beserl, wie er sie scherzweise nannte, gilt oft nicht als „richtiger Bruckner“, obwohl sie in der in Druck vorliegenden Fassung das Ergebnis einer Umarbeitung darstellt, die der Meister in den Jahren 1890/91 vornahm, die sich jedoch nach den Äußerungen Stradals und Gräflingers hauptsächlich auf die Instrumentation bezog. Immerhin muß man das Werk eben mit Rücksicht darauf, daß der Meister es trotz seiner fast übertriebenen Selbstkritik einer Durcharbeitung zu einer Zeit wert hielt, als er seine VIII. Symphonie vollendet hatte, als vollgültiges Werk Bruckners anerkennen und vielleicht bei der Betrachtung nicht so sehr von ihm ausgehen und festzustellen trachten, wie in den späteren Werken so vieles ganz anders wird, sondern umgekehrt zu ergründen suchen, was von den kennzeichnenden Merkmalen der späteren Werke, schon in den früheren, wenn auch vielfach in unentwickeltem Maße, vorhanden ist, und darauf besonderes Gewicht legen.

Schon Louis tritt in seiner schon erwähnten Biographie Bruckners (S. 222) der Behauptung Hermann Kretzschmars entgegen, von einer gradlinigen, steigenden Entwicklung könne bei Bruckner noch weniger die Rede sein als bei Franz Schubert, die „zwar eines Grans von Wahrheit nicht entbehre, aber in der Unbedingtheit, wie sie ausgesprochen wurde, sich kaum aufrecht erhalten lasse“. Den exakten Beweis, sei es in der einen, sei es in der anderen Richtung, wird erst eine genaue stilkritische Durcharbeit des Schaffens Bruckners erbringen können, die bis heute weder hier noch bei Franz Schubert vorliegt³⁾. Wenn auch vielleicht nicht Absicht, so ist es doch ein glücklicher Zufall, daß gerade die Namen Schubert und Bruckner hier im Zusammenhange genannt werden. Die inneren Zusammenhänge, die zwischen ihnen bestehen, sind nämlich in mancher Hinsicht so innige, daß vielfach erst das Erfassen der Eigenart, die das Schaffen des Wiener Schullehrerkindes kennzeichnet, den Schlüssel für charakteristische Züge in den Werken des oberösterreichischen Dorfschulmeistersohnes bietet. Solange nicht das Gesamtwerk Schuberts entwicklungs-geschichtlich klargelegt ist, wird die stilkritische Brucknerforschung in manchen Punkten stets auf unsicheren Fundamenten ruhen müssen. Es kann daher nicht Aufgabe dieser Zeilen sein, auch nur für die Frühzeit in Bruckners symphonischem Schaffen ein abgerundetes Bild seines Stiles zu geben; es sollen im Folgenden vielmehr nur einige Streiflichter den Versuch

³⁾ Den Versuch einer Stilistik Franz Schuberts soll eine größere Arbeit bieten, die der Verfasser dieser Studie, ausgehend von dem reichen Bestande an Manuskripten Schuberts, vorbereitet, den die Musikaliensammlung der Wiener Stadtbibliothek ihr Eigen nennt.

andeuten, durch Vergleichen der Frühwerke mit den Meisterwerken Bruckners etwas neues Licht in das Dunkel zu bringen, das vielfach noch seinen Entwicklungsgang einhüllt.

Wie ziemlich allgemein, wird auch von R. Louis Bruckners erste Symphonie⁴⁾ als typisches Sturm- und Drangwerk bezeichnet, dem die zweite als „Produkt einer Reaktion gegenüber dem revolutionären Exzeß der ersten“ folgte. Erst in der 3. Symphonie tritt uns „zum erstenmale der echte und ganze Bruckner als fertige und abgeschlossene Erscheinung“ (a. a. O. S. 226 ff.) entgegen. Einen Hauptunterschied zwischen der ersten und den späteren Symphonien bilde „das Fehlen des Wagnerschen Einflusses in den Einzelheiten der Tonsprache und in der Themenbildung“ (S. 228). In der Tat muß das Bekanntwerden mit den Werken Richard Wagners vielleicht als das bedeutsamste Ereignis im musikalischen Werdegange Bruckners bezeichnet werden. Allein, was der Symphoniker Bruckner von dem großen Bayreuther Dramatiker übernahm, war lediglich die Sprache, die neue Anwendung der Ausdrucksmittel, in denen er nunmehr seine eigenen Gedanken mitteilte. Bruckners entwicklungsgeschichtliche Bedeutung liegt ja nicht zum geringsten Teile darin, daß er der musikalischen Allgemeinbedeutung des Ereignisses „Richard Wagner“ durch die Verwertung der Errungenschaften dieses Meisters für die absolute Musik praktischen Ausdruck verlieh, während bis dahin lediglich die dramatische und programmatische Musik als Einflußsphäre Wagners gegolten hatte. Bei Werken Bruckners, die, wie die im weiteren herangezogenen Frühwerke, mehr weniger in die Zeit fallen, in der dem Meister Wagners Schaffen noch unbekannt oder nicht so vertraut war, darf es daher nicht Wunder nehmen, wenn die orchestrale Palette nicht die Farbenpracht aufweist, die den späteren Werken des großen Symphonikers eigen ist. Koloristisch und ausdrucksstechnisch ist es allerdings nicht der spätere Bruckner, der in diesen Schöpfungen zu uns spricht; ob es aber nicht dennoch der „echte und ganze Bruckner“ ist, muß als andere Frage bezeichnet werden.

Die F - m o l l S y m p h o n i e weist schon äußerlich einen bedeutsamen Unterschied gegenüber den späteren Werken dieser Gattung auf: sie ist dreisätzig⁵⁾. Es fehlt das Scherzo, zumindest ist ein solches nicht erhalten. Außer dem vollständigen Manuskripte der Wiener Stadtbibliothek ist im Stifte Kremsmünster⁶⁾ eines des Andante vorhanden. Auf welche Gründe das Fehlen des Scherzos zurückzuführen ist, kann heute wohl nicht mehr entschieden werden; solche konstruieren zu wollen, müßte als unnützes Beginnen bezeichnet werden. Immerhin ist es auffallend, daß bei dieser „Schularbeit“ Bruckners gerade der im ganzen Schaffen des Meisters formal einfachste Satz fehlt. Auch im äußeren Umfange reicht dieses Frühwerk keineswegs an die späteren heran, wenn auch Ausgestaltungen der klassischen Form, die wir als typisch Brucknerisch zu bezeichnen pflegen, schon vorhanden sind. Das verwendete Orchester ist das vollausgebildete der Wiener Klassiker mit 4 Hörnern und 3 Posaunen.

Eine Eigentümlichkeit Bruckners liegt schon in der Art, wie er gewöhnlich seine Symphonien beginnt. August Halm weist in seinem ausgezeichneten Buche über die Symphonie Anton Bruckners (G. Müller, München 1914) darauf hin und schreibt (S. 42): „Hier (nämlich bei Bruckner, insbesondere beim Beginne der 7., 9., 4. Symphonie) beginnt nicht ein Musikstück, sondern die Musik selbst hebt an. Die Klassiker vermögen uns nur in das jeweilige einzelne Musikstück einzuführen, in seltenen Fällen bieten sie uns wenigstens eine Andeutung von einem eigentlichen musikalischen Anfang. Sie fühlten selbst zuweilen diesen Mangel und versuchen dann, ihm durch eine Einleitung abzuhelfen.“ Eine eigentliche Einleitung schrieb Bruckner bekanntlich nur in der 5. Symphonie. In allen anderen setzt von vornherein das Allegro ein. Die Eigenheit Bruckners besteht nun darin, daß er in den gedruckten Symphonien nie unmittelbar mit dem Hauptthema einsetzt, sondern stets vorerst eine Unter-

⁴⁾ Der Kürze halber folge ich in der Bezeichnung der Symphonien der durch die Veröffentlichung allgemein üblich gewordenen Numerierung, und wähle für die F-moll Symphonie sowie für die zwischen die 1. und 2. fallende in D-moll die Bezeichnung nach ihren Tonarten.

⁵⁾ Die Angaben Grällingers in seinem jüngst erschienenen Brucknerbuche (Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke. Gust. Bosse, Regensburg 1921. S. 42) über dieses Werk erfahren durch obige Daten eine kleine richtigstellende Ergänzung.

⁶⁾ Die authentische Auskunft verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Hochw. Herrn P. Benno Feyrer in Kremsmünster.

lage darbietet, über der sich dieses dann nach kürzerer oder längerer Zeit erhebt. Die Vorbereitung des Hauptthemas geschieht nun nicht in der Art, die später Gustav Mahler zur herrlichsten Ausbildung brachte, der gleichsam das Hauptthema vor uns entstehen läßt, wenn er vorerst Motivateile des Themas, Ansätze zu demselben bringt, in kunstvoller Steigerung höchste Spannung erzielt, die sich oft erst mit dem Einsatz des Hauptthemas in seiner vollen Gestalt löst. Diese Art des Beginnes ist Bruckner noch fremd. Er knüpft an die von Halm erwähnten seltenen Fälle der Klassiker an, wie sie im Prinzip einerseits z. B. in Mozarts G-moll Symphonie, andererseits in Beethovens Neunter vorliegen. Im einen Falle wird die Begleitungsfigur des Themas vorausgenommen, im anderen Falle fällt sogar das Motivische dieser Figur weg, bloßes Tremolo eröffnet das Werk. Schon die erste Symphonie Bruckners zeigt durch den Anfang mit den bloßen starren rhythmischen Schlägen (man vergegenwärtige sich ihre Verwendung in Mahlers 6. Symphonie) dieses Vorbereiten des Hauptthemas. Der Anfang, wie ihn Bruckner pflegt, kann nun mehr oder weniger „absolut“ gestaltet sein, je nachdem, wie weit konkrete Komponenten ausgeschaltet sind. Vom Begleitungsmotiv führt der Weg durch Ausschaltung des melodischen Elements zu den rhythmischen Schlägen, auch der Rhythmus kann noch wegfallen, es bleibt bloßes Tremolo, die Harmonie kann wegfallen, es verbleibt der einzelne Ton. Bruckners Symphonien bieten Beispiele für alle Übergangsstufen. Auch in dieser Hinsicht zeigt dann ein Werk Gustav Mahlers die denkbar straffste Fassung: der Anfang der 8. Symphonie. Als Tonstufe für diese Tremoli oder ausgehaltenen einzelnen Töne kommt im Baß selbstverständlich vor allem die Tonika in Betracht. Liegt der ausgehaltene Ton über dem einsetzenden Hauptthema, vor allem der Akkordgrundton (8. Symph.); doch läßt Bruckner auch mit Tönen einsetzen, die durch den Einsatz des Hauptthemas eine Umdeutung erfahren. So wird in der 6. Symphonie das *cis* der Violinen vom unbefangenen Hörer keinesfalls von vornherein als Terz empfunden. Noch schärfer ist dies beim Beginne des Allegros in der 5. Symphonie der Fall. Mag man den Schluß der langsamen Einleitung als Halbschluß auffassen oder nicht, das ins Allegro hinübergenehmene *a* wird durch den nach 2 Takten erfolgenden Quintabstieg zum *d* für den Hörer unbedingt zur Dominante, letzteres zur Tonika, bis das einsetzende *b* des Hauptthemas zur Umdeutung zwingt. Die F-moll Symphonie unterscheidet sich in dieser Hinsicht völlig von den späteren Werken. Ohne jede Vorbereitung setzt sogleich das Hauptthema ein. Auch Deczey stellt in seinem jüngst erschienenen Werke über Bruckner („Bruckner“, Versuch eines Lebens. Schuster & Löffler, Berlin 1919, S. 124 ff.) die Technik des Anfangs bei Beethoven und Bruckner gegenüber: „Beethoven beginnt Ouvertüre und Symphonie, ja selbst die große Messe mit dem souveränen Akkordschlag, mit Aufschrei oder rhythmischem Reiß . . . Anders die Brucknersche Gebärde. Bei Bruckner kommt das Thema gewöhnlich unter dämmerndem Tremolo wie aus dem Mutterschoße der Musik.“ In der F-moll Symphonie fehlt aber auch der kräftige Akkordschlag: *pp* bringen die 1. Violinen ganz allein den Beginn des Hauptthemas (vgl. Notenbeispiel 1). Wenn auch eine systematische Untersuchung über die Technik des Anfanges von der Zeit der Wiener Klassiker bis in die unsere Zeit noch nicht vorliegt, wird man doch nicht fehlgehen, wenn man derartige Züge als der romantischen Stilrichtung zugehörig bezeichnet. Bruckner läßt übrigens keine einzige seiner Symphonien im *f* beginnen, sondern in allen erhebt sich der 1. Satz aus dem *pp* (in der 2. aus dem *p*).

Über Bruckners Themenbildung ist schon häufig geschrieben worden, am ausführlichsten vielleicht wieder von Halm in seinem schon erwähnten Buche (3. Stück: Die „zwei Prinzipie“ in Bruckners Hauptform, S. 56 ff.). Louis findet als erstes Thema der ersten Sätze bei Bruckner „in der Regel ein Gebilde, das irgendwie auf dem Dreiklang beruht . . . Gegenüber solchen Tongestalten, die in dieser Weise mehr akkordlichen als eigentlich melodischen Charakter tragen, sind als erste Themen bei Bruckner Gebilde, in denen gleich von vornherein das stufenweise Fortschreiten gegenüber dem Springen in größeren Intervallen vorherrscht — wie im ersten Satze der 1. und der 2., im Finale der 6. — verhältnismäßig selten. Dagegen geschieht es öfters, daß ein länger ausgesponnenes Thema, das mit weiten Schritten in Dreiklangsintervallen beginnt, im weiteren Verlauf zu engerem Fortschreiten übergeht und allmählich mehr stufenschritt-melodischen Charakter annimmt“ (a. a. O. S. 264 f.). Diese Gegensätzlichkeit von Teilen mehr akkordlichen, harmonischen Charakters und solchen rein melodischer Führung innerhalb eines Themas scheinen Halm

das wesentlich Bestimmende in Bruckners Hauptthemen der Symphonie-Ecksätze zu sein. In der Tat läßt sich ein derartiger Dualismus auffallend oft bei Bruckner feststellen. Vielleicht ist die Einschränkung auf melodisches und harmonisches Moment etwas enge gefaßt, aber zwei gegensätzlich geartete Teile weist jedes der Hauptthemen Bruckners auf. Das auffallendste Beispiel für Gegensätzlichkeit im Sinne von Dreiklangsthematik und Melodik bildet wohl die erste Hauptgruppe der 9. Symphonie. Allein die Gegensätzlichkeit kann sich auch auf die Rhythmik beziehen, wie z. B. in den Hauptthemen der ersten Sätze in der 2. und 6. Symphonie. Schon die erste Symphonie zeigt Dualismus des Hauptthemas. Die F-moll Symphonie zeigt auch schon im kleinsten Rahmen diesen Gegensatz, indem dem melodischen Gang der Violinen die Akkordschläge des ganzen Orchesters gegenübergestellt werden. Allerdings die für später charakteristische Dreiklangsthematik ist hier noch nicht zu finden. Doch zeigt sich auch hier schon der diesen zweiteiligen Bildungen gewöhnlich eigene dynamische Gegensatz, der dem ersten *p* gehaltenen Teile den folgenden *forte* gegenüberstellt.

Bruckners „Art, das Themenmaterial zu verwenden und ganze Sätze aus ihm aufzubauen“, ist so individuell ausgeprägt, daß es selbst so entschiedenen Anhängern der Kunst Bruckners, wie Louis, scheint, als würde sie „doch manchmal zur Manier, ja zur Schablone“ (a. a. O. S. 264). In der Tat wird man ein Werk Bruckners kaum verkennen können, wenn man es nach dieser Richtung hin untersucht. Daß er die klassische Symphonieform in der Art erweiterte, daß er an Stelle der einzelnen Themen ganze Themengruppen treten ließ, ist bekannt. Gleich der Bau der Hauptsatzgruppe zeigt in allen Werken gemeinsame Züge. Dynamisch liegt meist ein gewaltiges *crescendo* vor, das von dem leisen Einsatz des Hauptthemas ausgehend bis zur höchsten Kraft gesteigert wird; gewöhnlich liegt eine harmonisch und dadurch auch melodisch geänderte Wiederholung des Hauptthemas (oder wenn man will, der Nachsatz des nach dem Schema *a b a' b'* gebauten Hauptsatzes) vor, die dem ersten Einsatz des Hauptthemas gegenüber schon eine Steigerung bedeutet, zumindest durch reichere Instrumentation. Tritt keine Wiederholung des ersten Gedankens nach dem zweiten ein, so wird der zweite zum *ff* gesteigert wie in der 4. Symphonie; eine eigene Bildung weist die 9. Symphonie auf, bei der schon der erste Gedanke sich vom *pp* bis zum *f* erhebt, worauf ein zweiter *cantabile* folgt, dem sich eine weitausgesponnene Steigerung anschließt, die zum machtvollen Einsatz eines dritten führt. Eine nur unvollständige Wiederholung zeigt die 1. Symphonie, indem an die Wiederkehr des ersten Gedankens eine motivisch ganz neue Überleitung angefügt wird, während diese sonst aus dem Motivmaterial des zweiten Gedankens genommen wird, das unter ziemlich rascher Abschwächung zum *pp*, meist in Gestalt einer Sequenz oder modulierenden Wiederholung gebracht wird; lediglich die 9. Symphonie weist wieder eine ganz selbständige Überleitung auf.

Auch die F-moll Symphonie weist in der Anlage ihrer Hauptsatzgruppe typisch Brucknersche Züge auf. Vor allem die Themenbildung durch Sequenzierung immer kleinerer Motivteile, ein von Bruckner bei Steigerungen oder zur Bewirkung von Spannung bevorzugtes Mittel: der Sequenzierung der ersten vier Takte folgt die der ersten zwei, woran sich ein mehr figurativer Anhang schließt, der wieder durch die Übernahme der Geigenfiguren in den Baß und die sequenzierende Form für Bruckner kennzeichnend ist. Zu bewundern ist, wie Bruckner die Wiederholung des Hauptthemas als solche zu verschleiern weiß, indem er es harmonisch völlig umdeutet (Notenbeispiel 2). Die Überleitung zum Seitensatz bildet eine zum *pp* abschwächende, absteigende Motivsequenz mit ausgeschriebenem *ritardando*.

Die Seitensatzgruppe ist bei Bruckner das Gebiet der gesanglichen Melodik. Wenn dies auch schon bei den klassischen Meistern der Fall ist, tritt dies hier schon deshalb viel stärker in Erscheinung, weil die Ausdehnung dieser Gruppe bei Bruckner eine weitaus größere ist und sie auch für gewöhnlich ein aus mehreren Teilen zusammengesetztes Gebilde, in gewissem Sinne analog der Hauptsatzgruppe darstellt. Die Taktzahl bis zum Einsatz der Seitensatzgruppe ist oft nicht unbeträchtlich kleiner als die von da an bis zum Beginn der Epiloggruppe. Allerdings ist hiebei zu beachten, daß in diesen Abschnitten die jeweiligen Überleitungen mit enthalten sind und die erste, zum Seitensatz führende — wie schon erwähnt wurde — meist in einer rasch abschwächenden Sequenz besteht, in der 4. Symphonie ist sie gar in einen 2 Takte lang ausgehaltenen Ton zusammengezogen, während der Eintritt der Epiloggruppe für gewöhnlich den Gipfelpunkt einer breit entwickelten Steigerung bedeutet.

Wie die meisten Hauptsätze, zeigt auch die Seitensatzgruppe meist zweiteilige Form, indem auf ihren Anfang zurückgegriffen wird, der wieder in gesteigerter Gestalt gebracht wird. Doch ist diese Wiederholung in der Regel unvollständig. Wie der Hauptsatz zeigt auch der Seitensatz häufig zwei in gewissem Sinne gegensätzliche Gedanken; an Stelle des zweiten Gedankens tritt nun bei der Wiederholung gewöhnlich die Überleitung zum Epilog. Diese groß angelegten Seitensätze stellen sich bei Bruckner allerdings nicht schon gleich anfangs ein. Die beiden ersten Symphonien bedeuten in dieser Hinsicht gleichsam Vorbereitungsstufen, in der ersten fehlt noch der zweite Gedanke; der Wiederholung, die infolge der Kürze des Gedankens und auch aus harmonischen Gründen eher als Nachsatzbildung zu bezeichnen ist, gehen lediglich einige Takte einer modulierenden Motivwiederholung voran, die den Charakter einer ritardierenden Vorbereitung erhalten. Die große Steigerung zum Eintritt des selbständigen Epilogthemas ist vorhanden. In der 2. Symphonie fehlt die Wiederholung völlig, doch liegt schon ein zweiter Gedanke vor, der sich aber zum größten Teil als Gegenthema zum ersten darstellt. Bezeichnend für die Seitensatzthemen der späteren Werke ist, daß sie häufig nicht aus einer geschlossenen Melodie bestehen, sondern durch Wiederholung, Sequenzierung kurzer melodischer Gebilde entstehen, worauf schon Halm (a. a. O. S. 45) hinweist, wenn er vom Gesangsthema in Bruckners 4. Symphonie sagt, es sei keine Melodie, sondern ein melodisches Motiv. Es ist eben eine Eigentümlichkeit Bruckners, daß der Bau seiner Perioden sich nicht so sehr in dem geschlossenen Zuge einer Melodie äußert, daß vielmehr oft nur das Zurückkehren des weitgeschwungenen harmonischen Bogens die Gliederung bewirkt. In dieser Hinsicht fehlen leider ebenso Untersuchungen, wie auch hinsichtlich des Wesens derjenigen Brucknerischen Steigerungen, die lediglich durch harmonische Rückungen bewirkt werden. Einen Ansatz in letzterer Hinsicht gibt Halm hinsichtlich einer Stelle aus dem Adagio der 7. Symphonie (a. a. O. S. 165 ff.). In der 1. und 2. Symphonie Bruckners bilden die Seitensatzthemen noch weit mehr geschlossene Melodien als in den späteren Werken. Ebenso ist dies in der F-moll Symphonie der Fall (Notenbeispiel 3); doch weist schon vor allem der weite melodische Bogen dieses Themas auf Bruckner hin. Bezeichnend für Bruckner ist auch die metrische Umdeutung des Vorhalts unter Verkürzung in Takt 16—19 des Notenbeispiels. In ganz besonderem Maße müssen aber die folgenden Takte als Brucknerisch angesprochen werden, mit ihrer über dem diatonisch absteigenden Baß in entschiedenem Charakter einsetzenden Dreiklangsmelodik. Auch in dieser Symphonie folgt eine Wiederholung des Seitenthemas in reicherer Instrumentation mit synkopierter Begleitung, aber wieder mit harmonischer Änderung. Ich möchte nämlich in solchen Fällen nicht die melodische Änderung als das Primäre bezeichnen, das den harmonischen Wechsel nach sich zieht, sondern umgekehrt, wie fast meistens bei Bruckner, den harmonischen Gang als das Grundgerüste ansehen, aus dem sich dann Änderungen in der Melodik ergeben. Die Wiederholung führt zu einer Vergrößerung der schon erwähnten Akkorde über dem absteigenden Baß im ff. Die Seitensatzgruppe erhält so ihr eigenes, selbständiges Gepräge, sie stellt sich als vollberechtigtes Glied neben die Hauptsatzgruppe, dient nicht nur als cantabler Gegensatz zu deren kraftvollem Wesen, ist ihr durchaus nebengeordnet. Man kann darin vielleicht den Abschluß der langen Entwicklung erblicken, der von dem Wiederholen des Hauptthemas in der Dominanttonart, wie es noch zahlreiche Werke Haydns aufweisen, über die Ansätze und die Ausbildung der thematisch selbständigen Seitensätze bei den Klassikern durch mehr als hundert Jahre sich hinzog. Diese Gestaltung der Seitensätze als in jeder Hinsicht selbständige Gebilde mit ihrem eigenen, dem der Hauptgruppe gleichberechtigt gegenüber tretenden Höhepunkte hat diese Jugendsymphonie mit den späteren Werken des Meisters gemeinsam. Häufig ist es nicht der Anfangsgedanke des Seitensatzes, der den Gipfelpunkt bringt, sondern der zweite, wie es auch in vielleicht nicht voll entwickeltem Maße in der F-moll Symphonie der Fall ist, wo die mehrfach erwähnten Akkordschritte inhaltlich in gewissem Gegensatz zum weichen Charakter des Anfanges des Seitensatzes stehen. In der 3. Symphonie tritt an die Stelle des zweiten Gedankens die Gegenstimme des Hauptthemas, ein Fall, in dem, ähnlich wie in der 4. Symphonie, das Thema aus zwei gleichzeitig gebrachten, jedoch selbständige Eigenberechtigung besitzenden Stimmen besteht. Allein in der 4. Symphonie bringt ein gänzlich neuer Gedanke den Höhepunkt des Seitensatzes.

Dem Eintritt der Epiloggruppe, deren Ausbildung als vollständig selbständiges Gebilde für gewöhnlich als eines der Hauptmomente bezeichnet wird, in denen die durch Bruckner gewonnene Fortbildung der klassischen Sonatenform gelegen ist, geht, wie schon erwähnt wurde, für gewöhnlich eine breite Steigerung voran. Damit ist notwendig ein kraftvoller Charakter dieser Epilogthemen verbunden. Zugleich erscheint aber die Verbindung zwischen Seitensatzgruppe und Epilog enger als zwischen Hauptsatz- und Seitensatzgruppe, an deren Verbindungsstelle — wie Halm sich hinsichtlich der Expositionsschlüsse bei Bruckner treffend ausdrückt — „die treibenden Kräfte der Sonate ausgeschaltet“ werden (vgl. a. a. O. S. 40); es scheint ein passives Zurücksinken vorzuliegen, dem die neue, von der Hauptsatzgruppe völlig verschiedene Aktivität des Seitensatzes folgt. Anders an der Grenze zwischen Seitensatz und Epilog. Von der 1. bis zur 6. Symphonie sehen wir den f-Einsatz des Epilogthemas ganz organisch aus der vorangegangenen Steigerung erwachsen. In der 7. Symphonie bricht die Steigerung unmittelbar vor ihrem Höhepunkte ab, der Epilog beginnt plötzlich piano, um in wahrhaft atemraubender Steigerung die schon vorher erreichte Höhe womöglich zu überbieten. In der 8. und 9. Symphonie tritt auch zwischen Seitensatz- und Epiloggruppe eine völlige Kräfteentspannung, der Eintritt des Epilogs bedeutet völlig neues Werden. Die F-moll Symphonie weist nun als einzige unter den Symphonien Bruckners ein kantables Epilogthema auf und dies bedingt selbstverständlich auch einen von dem gewohnten Typus abweichende Vorbereitung. Liegt die Seitensatzform vor, in der nach dem zweiten Gedanken auf den ersten zurückgegriffen wird, so liegt der Höhepunkt gewöhnlich im zweiten Gedanken, der erste schließt sich so wieder an und ihm folgt die Steigerung zum Epilogeinsatz. In der F-moll Symphonie wird nun der ganze Seitensatz, also beide Gedanken wiederholt, der Höhepunkt liegt am Ende der Wiederholung, wenn der 2. Gedanke, bezw. die seine Stelle vertretenden Akkordschritte im ff in der Vergrößerung auftreten. Statt der Steigerung muß daher vor allem ein Abfallen eintreten, um zum Gesangsthema des Epilogs zu führen. Dies geschieht auch tatsächlich, doch wird der Abstieg durch ein Wiederaufsteigen unterbrochen. Dem fast plötzlichen Abschwächen vom ff zum mf innerhalb eines Taktes folgt ein stufenweises Abwärtssequenzieren eines der Überleitung zum Seitensatz verwandten Motivs, dem synkopierte aufsteigende Sextakorde gegenübergestellt sind; daß dieser synkopierte Baßaufstieg unter der Motivsequenz mit einem crescendo verbunden wird, ist wohl jedem, der mit Bruckners Musik vertraut ist, selbstverständlich. Am Ende dieses Gegeneinandergehens wird nun durch Ausschalten der Achtelbewegung die Sehne gleichsam noch straffer gespannt, um nach kurzem Parellelaufstieg vom Höhepunkt wieder herabzusinken, wobei sogleich die Achtelbewegung der zerlegten Akkorde eintritt (vgl. Notenbeispiel 4). Zugleich bedeutet diese Ausschaltung der Achtel ein harmonisches ritardando: der Akkordwechsel geschieht hier ganztaktig statt halbtaktig, vor Erreichen des Gipfels wird in letzter Anstrengung der Atem angehalten.

Das Epilogthema hat seine Wurzel in dem rauschenden, oft virtuosen Passagewerk, das noch in der klassischen Sonate dem Seitensatze folgt und die Exposition abschließt. Bruckner erhebt nun auch diesen Teil des Sonatensatzes zur Selbständigkeit, der für die klassische Sonate zutreffende Ausdruck „Epilog“ ist bei seinen Werken eigentlich nicht mehr ganz angebracht; im Prinzip wird die Zweithematik der Sonatenform zur Dreithematik erweitert, aus dem abschließenden Anhang wird ein selbständiger Teil des ganzen Gebäudes. Halm bezeichnet (a. a. O. S. 47 f.) der „dramatischen“ Hauptsatzgruppe gegenüber, in der „der Wille zum Folgenden, der Geist der Zukunft“ herrscht, die Seitensatzgruppe als „die zuständige, die idyllische oder lyrische; das Sich-selbst-Genügen des Melodischen gibt erst das Gefühl der Gegenwart, die Sicherheit ihres Rechts; wir empfinden hier nicht mehr den Gang der Zeit, noch verspüren wir in uns einen Drang nach vorwärts. . . . Überall finden wir in der dritten Hauptgruppe die Musik wieder in Gang, mehr noch in Zug oder gleichsam in Flug gekommen, und somit im Gegensatz zur zweiten befindlich; von der ersten aber unterscheidet sie sich sehr merklich durch den gelösteren Stil.“ Am schärfsten tritt diese Selbständigkeit der dritten Hauptgruppe natürlich in der 8. und 9. Symphonie hervor, in denen, wie schon erwähnt wurde, die Verbindung mit der Seitensatzgruppe nicht so eng ist wie bei den anderen; in diesen beiden Werken, sowie in der ersten Symphonie tritt auch am deutlichsten ein Thema im gewöhnlichen Sinne in Erscheinung. Die übrigen Symphonien

zeigen die schon hervorgehobene Eigentümlichkeit Bruckners, die Architektonik durch wiederholendes oder sequenzierendes Aneinanderfügen kurzer Motive, mehr weniger am deutlichsten: den gelösten Stil Halms. In dieser Loslösung von strenger geschlossener Thematik zeigt sich noch in gewissem Sinne die Herkunft vom klassischen Epilog; allein hier wird der dritte Hauptteil in der Regel zum Höhepunkte der Exposition, in dem gleichsam alle Kräfte losgelassen und wieder in höchster Kraft zusammengefaßt werden. Erhält so der Epilog bei Bruckner neuen Sinn, so ist es um so mehr zu wundern, wenn gerade die F-moll Symphonie einen von dem klassischen grundverschiedenen Epilog aufweist: ein Gesangsthema (Notenbeispiel 5). (Daß seine melodische Linie unwillkürlich eines der Hauptthemen aus R. Strauss' „Elektra“ in Erinnerung ruft, sei der Absonderlichkeit halber nebenbei erwähnt.) Ihm schließt sich wieder ein völlig neues Motiv an, das die Exposition abschließt und die Durchführung eröffnet. Der Einführung eines derartigen neuen Motivs vor der Durchführung begegnen wir schon bei Mozart. Der bekannteste Fall bei Bruckner liegt wohl in der 4. Symphonie vor.

Zeigt die Exposition gewöhnlich des Komponisten Können im Bau der Themen, ihrer Einfügung als Ganzes in den organischen Bau des Werkes oder vielmehr in dem Aufbau der breiten Grundlage des ganzen Werkes aus den Themen und den aus ihnen gebildeten Komplexen, so kann man die sogenannte „Durchführung“ als das Gebiet für die motivische Arbeit betrachten. Hier wird aus den einzelnen Teilen der Themen Neues gebildet, das aber doch wieder die logische Folgerung aus dem in der Exposition Gebotenen bilden soll. Was in der Exposition gegensätzlich schien, wird zu neuer Einheit verschmolzen. Bei den Klassikern, denen die Ausbildung der Durchführung zu danken ist, insbesondere bei Beethoven, dem Vollender dieser Stilperiode, müssen wir die Kunst bewundern, mit der oft ganz unscheinbaren Motiven und Teilen der stets in größerem oder geringeren Grade der geschlossenen Form angehörenden oder nahestehenden Themen in der Durchführung Leben eingehaucht wird, derartige Motive zu überraschender Bedeutung gehoben werden. Die schon oben erwähnte Besonderheit Bruckners im Themenbau, die ihr synthetisches Werden viel deutlicher zum Bewußtsein kommen läßt als ein Thema der Klassiker, bringt nun für die Durchführung mancherlei Schwierigkeiten mit sich. Die Motive liegen schon bei der Themenaufstellung klar zutage; die Möglichkeit, in der Durchführung mit Motiven zu arbeiten, die in der Exposition unbeachtet blieben, ist viel geringer. Die Themenarchitektonik Bruckners mit ihrer kennzeichnenden Motivwiederholung und -sequenzierung erschwert eine neue Verwertung der Motive ganz bedeutend. Allein gerade die Durchführung zeigt meistens Bruckners Größe in vollem Lichte. Hier zeigt sich die künstlerische Kraft dieses „ewig Lernenden“. Man kann wohl in weitem Kreise unter den Tonkünstlern der letzten Jahrhunderte Umschau halten, ohne auf einen Meister zu stoßen, der mit der gleichen Gründlichkeit und dem gleichen Lerndrange, auch mit der gleichen Ausdauer sich die technischen Grundlagen für sein künstlerisches Schaffen anzueignen suchte, wie Bruckner, und man wird auch ebenso lange suchen müssen, um einen Künstler zu finden, der so souverän mit dem Handwerkszeug seiner Kunst zu schalten und walten imstande war, wie er. Vielleicht hängt dies gerade mit dem von mancher Seite bedauerten Umstande zusammen, daß Bruckner erst als reifer Mann recht eigentlich unter die Lernenden ging. Mag auch sein Wesen von Kindheit an vielleicht nicht danach angetan gewesen sein, in einem Alter von mehr als 30 Jahren mußte ihm der jugendliche göttliche Leichtsinns fehlen, der so manchen Künstler Unebenheiten auf dem dornigen Pfade des Lernenden kurzweg überspringen, Hindernisse mit keckem Mute wegstoßen läßt. Mit dem bedächtigen Schritt seiner oberösterreichischen, ländlichen Heimat ging Bruckner an der Hand des damaligen Schulmeisters aller Schulmeister, Simon Sechters, vor, mit ruhiger Sicherheit ging er an jedes Hindernis heran, nachdem er sich zu seiner Überwindung wohl gründlich vorbereitet hatte. Man darf nicht außer Acht lassen, daß Bruckner mit vollem Bewußtsein, als Domorganist einer der bedeutendsten Bischofsitze Österreichs, also durchaus nicht als Neuling, sich in diese strenge Schule begab. Mit Recht weist R. Louis (a. a. O. S. 33) auf die Parallelerscheinung Franz Schubert hin, der „bekanntlich kurz vor seinem Tode mit dem Gedanken umging, Schüler desselben Simon Sechter zu werden, dessen Unterweisung Bruckner jetzt suchte. Beide waren eben in der Hauptsache Autodidakten gewesen, und mehr noch als Schubert, der die harmonischere und

glücklichere Natur und auch von den Zeitverhältnissen mehr begünstigt war, mochte Bruckner das Gefühl der Unsicherheit empfinden, die sich einstellen muß, wenn einer, bei dem angeborener Charakter und äußere Verhältnisse ein festes, naives und ungebrochenes Selbstvertrauen nicht aufkommen ließen, die sichere Leitung und Lehre eines ihm als wirkliche Autorität geltenden Meisters in der Jugend hatte entbehren müssen.“ Woran Schubert sein früher Tod hinderte — und wer weiß, ob wir nicht froh sein dürfen, daß es nicht zur Verwirklichung des Planes kam — das führte Bruckner aus. Und diese unerschütterliche Grundlage hat nicht zum geringsten Teile ihr Mitverdient, daß uns in Bruckners Kunstwerken neben dem immer wieder zum Durchbruch gelangenden, im Wesen des Künstlers gelegenen, naiven Unbekümmertsein diese höchste Kunst im Technischen entgegentritt. Bruckners Durchführungstechnik verdiente wohl gesonderte, ausführliche Behandlung, die hier nicht geboten werden kann und soll. Wie Bruckner es versteht, durch Umkehrung, Verkleinerung, Vergrößerung der Motive, durch das gleichzeitige Übereinanderstellen dieser verschiedenen Formen, dem Materiale stets neue Seiten abzugewinnen, die ganze Exposition gleichsam mit einem Blicke zu umfassen und ihr Material in seiner formenden Hand gänzlich umzugestalten, das im einzelnen auch nur anzudeuten, übersteigt den Rahmen der vorliegenden kleinen Studie. Beachtenswert ist, in welchem Umfange die Exposition in der Durchführung herangezogen wird. In der Hauptsache müssen Hauptsatz- und Epiloggruppe das Material beistellen. In der 1. Symphonie treten deutlich eigene Durchführungsmotive (-themen) auf, wie sie aus der klassischen Sonate bekannt sind. Von der 2. Symphonie an wird auch versucht, den Seitensatz für die Durchführung zu verwenden, doch kommt es immer nur zu derartigen Ansätzen am Schlusse der Durchführung, erst in der 7. Symphonie wird der Seitensatz in der Durchführung vollberechtigtes Glied. Die F-moll Symphonie trennt in der Durchführung vor allem die beiden Teile des Hauptthemas; außerdem werden die gestoßenen Achteln des 2. und 3. Taktes zu einem selbständig verwendeten Motiv, das ausgedehnt Verwendung findet. Dem 1. Teil des Hauptthemas wird schon in dieser frühen Arbeit Bruckners seine Umkehrung gegenübergestellt. Den Akkordschlägen tritt das erwähnte selbständig gewordene Motiv gegenüber, der Charakter der Akkordschläge wird gänzlich verändert, indem sie variiert im *p* legato gebracht werden, woran sich unter Übereinanderstellung von diesen Akkordfolgen und gehenden Bässen eine Steigerung entwickelt (Notenbeispiel 6), die in den verminderten Septakkord auf *a* ausläuft, der durch Alteration des Baßtons nach Des-dur führt, worauf scheinbar völlige Ruhe eintritt (Notenbeispiel 7). Allein die Einfügung der hochalterierten Sext leitet zum Quartsextakkord auf *c* und damit zum Orgelpunkt über der Dominante, der zur Reprise führt. Auffallend ist die Unterbrechung des Orgelpunktes durch eine wohl von Beethovens Neunter Symphonie beeinflusste Stelle (Notenbeispiel 8).

Die der Durchführung folgende Reprise ist dem formalen Schema nach im Grunde nichts als eine Wiederholung des der Durchführung vorangegangenen Teiles des Satzes, der Exposition, mit Änderung der Modulationsordnung insoferne, als der Seitensatz nunmehr in der Haupttonart gebracht wird und die Zielrichtung des ganzen Teiles nicht mehr von der Tonika weg zur Dominante etc., sondern zum Schlusse in der Haupttonart geht, der häufig durch einen umfangreichen angefügten Anhang, die Coda, herbeigeführt und in seiner Wirkung bekräftigt wird. Inhaltlich faßt Halm dieses Wiederkehren der Hauptgruppen nach dem Durchführungsteil treffend in das „Bild einer Spirale, die uns in die Nähe des früheren Ereignisses wieder zurückführt, aber nicht auf dem früheren Niveau“ (a. a. O. S. 49). Dieser geänderten Situation Rechnung zu tragen, den Inhalt des Satzes, der in der Exposition dargeboten, in der Durchführung in seinem Wesen und Kern erfaßt wurde, nunmehr als etwas sicher Erworbenes zu gestalten, könnte als Aufgabe des Künstlers in diesem Teile des Satzes bezeichnet werden. Bruckner erfaßt sie in seinen großen Werken in hervorragender Weise, seine fast unerschöpfliche Phantasie läßt immer neue Möglichkeiten entdecken, dem Thema neues Interesse abzugewinnen, es von einer anderen Seite zu zeigen. Neue Gegenstimmen, kontrapunktische Kombinationen, überraschende harmonische Andersdeutungen und Wendungen dienen ihm als Mittel, die Reprise gegen die Exposition verändert zu gestalten, ohne daß er deshalb das strenge Schema der klassischen Form verließ. Seine Reprisen sind in der Regel vollständig ⁷⁾, sie bringen alle drei Hauptgruppen der Ex-

⁷⁾ Wenn Deczey (a. a. O. S. 137) schreibt, Bruckner „übertrat in der Achten und Neunten Sinfonie das heilige Reprisengesetz, er wiederholte nach der Durchführung keineswegs das Hauptthema“,

position, die dritte geht nicht sogleich in die Coda über, diese hebt sich vielmehr fast stets ziemlich deutlich von der Epiloggruppe ab. Sie verwendet in der Regel das Material der Hauptsatzgruppe, das sie vom pp ausgehend in breit angelegter Steigerung bis zum ff entwickelt, um den Satz über einem Orgelpunkt der Tonika — in der 7. Symphonie ist die ganze Coda über ihm aufgebaut — machtvoll zu Ende zu führen, wobei meistens den Blechbläsern die Aufgabe zufällt, das zugrunde gelegte Motiv in immer steigender Wiederholung durch das in vollem Glanze erstrahlende Orchester durchdringen zu lassen⁸⁾. In der F-moll Symphonie ist die Reprise durchaus schulgerecht ohne irgendwelche merkliche Änderungen (außer den durch die verschiedene Modulation gebotenen) bis zum Eintritt des Epilogs durchgeführt. In der 1. Symphonie wird bei der Reprise das machtvolle Epilogthema, in vielleicht unbewußter Ökonomie, da es in der Durchführung breiten Raum eingenommen hatte, weggelassen, die ihm vorangegangene Steigerung wird aber beibehalten, ihr auf dem Höhepunkt noch das Hauptthema eingefügt, um plötzlich abubrechen und mit der Coda-Steigerung zu beginnen. Auch in der F-moll Symphonie tritt die Coda schon an die Stelle des Epilogs. Deutlich hebt sich ihr Einsatz vom vorgehenden ab. Dem Herabsinken zum Dominantseptakkord von f moll folgt der Coda-Einsatz in der Untermediante, eine typisch Brucknerische Wendung, auch melodisch und inhaltlich kennzeichnend für seine Art (Notenbeispiel 9). Dieses Beginnen in scheinbarer Ruhe, die aber in sequenzierender Steigerung zum Orgelpunkt auf der Dominante der Grundtonart hinführt, über dem zu den sequenzierenden Geigenfiguren die Hörner in feierlichen Akkorden einsetzen (Notenbeispiel 10), gehört zu den Stellen der F-moll Symphonie, die am deutlichsten auf den späten Bruckner weisen. Dem Orgelpunkt folgt nun der eigentliche Schluß, der den in der Durchführung kaum zur Geltung gelangten Quartabstieg des Hauptthemenbeginns verwendet, denselben zuerst ganztaktig, dann halbtaktig in Engführung bringt, um nach neuerlicher breiter Steigerung vom Höhe-

so ist dem nicht ohneweiters zuzustimmen, zumindest kann dies leicht zu dem Mißverständnis Anlaß geben, als sei Bruckner in diesen seinen reifsten Werken zur veralteten Form der unvollständigen Reprise zurückgekehrt, die wir bei den Klassikern noch antreffen, wo nach der Durchführung nicht auf das Hauptthema, sondern nur auf die ihm folgende Überleitung zum Seitensatz oder auf diesen selbst zurückgegriffen wird. Dies ist aber hier durchaus nicht der Fall. In beiden Fällen läßt sich das Vorhandensein des Hauptsatzes am Beginne der Reprise wohl feststellen, nur ist Bruckner in der Veränderung des Hauptsatzes dem Anfange gegenüber noch weiter gegangen als in früheren Werken. In der 8. Symphonie kann man das Einsetzen der Reprise mit Buchstabe P feststellen (ich zitiere nach der Studienpartitur). Von O bis P ist die Schlußsteigerung der Durchführung mit ihrem Abfallen zu bemerken. Anstatt nunmehr, wie es immerhin möglich wäre, mit dem Beginne der Symphonie wieder einzusetzen, verschleiert Bruckner den Reprisesbeginn. Das von den Streichern am Schlusse der Durchführung gebrachte Motiv, das übrigens dem Hauptthema entstammt, wird weiter verwendet, als Kontrapunkt zu dem am Schlusse des 4. Taktes nach P einsetzenden Hauptthema. Aber auch das Tremolo des Symphonieanfanges ist vorhanden, nur wird es nicht auf f, sondern auf as von der zweiten Hälfte der 2. Violinen gebracht, das Thema erscheint auch nicht auf der gleichen Tonstufe wie am Anfang der Symphonie; allein man vergleiche nur die Gegenüberstellung folgender Takte, um die Reprise klar vor Augen zu haben:

| | | |
|--|-------------------------------------|----------------|
| Vom Beginn der Symphonie: Takt: 2—9 (Vcl. u. B.) | Nach Buchstabe P: 4—7 Ob., 8—11 Kl. | |
| 10—17 (Br. u. Vcl.) | 12—19 Trbe. | |
| 18—19 Vcl. | 20—21 I. VI. | |
| 19 2. VI. | 21 2. VI. | |
| 20—22 I. VI. | 22—24 I. VI. | |
| endlich die analogen 6 Takte vor B | mit: | 4 Takte vor R. |

Die Wiederholung des Hauptthemas ist allerdings weggelassen und das Hauptthema um einen Takt höher gebracht, dennoch muß man sein Vorhandensein in der Reprise wohl zugeben. Noch stärker sind die Veränderungen zwischen Exposition und Reprise in der 9. Symphonie. Die Durchführung endet bei Q. Hier setzt von der Umkehrung der Begleitungsfigur zum Seitenthema ($\frac{1}{4}$ vor F) umspielt der zweite Gedanke des Hauptthemas (T. 9 ff nach A) ein (Vcl., 3. Takt nach Q), an den sich unmittelbar die Steigerung bei R anschließt, die der bei C in der Exposition entspricht. Der Teil B—C wird also weggelassen. An die Steigerung schließt sich wie in der Exposition der dritte Gedanke des Hauptthemas (Tempo Imo), der allerdings hier weiter ausgebaut wird. Neu ist nunmehr der Einschub von „ $\frac{1}{4}$ Gemessen“ bis zum Einsatz des Seitenthemas (Sehr ruhig). Wir stehen hier allerdings vor einem Grenzfall von Verschmelzung von Durchführung und Reprise; allein die Betrachtung der vorangegangenen Werke Bruckners und der sich daraus ergebenden Entwicklung läßt die hier vertretene Auffassung nicht unberechtigt erscheinen. Man braucht z. B. bloß die 7. Symphonie zu betrachten, um die unmittelbare Vorstufe zu der Besonderheit der 8. vor Augen zu haben.

⁸⁾ Der einzige Fall, in dem der 1. Satz einer Symphonie bei Bruckner im p schließt (8. Symphonie), soll auf den Einfluß eines Bruckner-Schülers zurückzuführen sein.

punkt im Unison des vollen Orchesters in halbtaktiger Stufensequenz dieses Motivs in Verkürzung zur Schlußtonika herabzusinken (Notenbeispiel 11). Der wiederholte Tonika-Dreiklang beschließt den Satz.

Das Adagio Bruckners ist vielleicht am häufigsten von allen Kompositionsgattungen des Meisters zum Gegenstand von ästhetisierenden Aufsätzen gemacht worden. Zweifellos ist es richtig, wenn man Bruckners langsame Sätze mit denen Beethovens in Verwandtschaft bringt; wenn man dem Allgemeinempfinden — im Vergleiche zur *communis opinio* im Rechte — irgendwelche Autorität zusprechen will, wird man sagen können, daß es erst Bruckner wieder gelungen ist, seine langsamen Sätze mit so reichem, tiefem und ernstem Inhalte zu erfüllen, wie er Beethovens Sätzen dieser Art innewohnt. Jedoch mit all diesen mehr oder weniger subjektiven Ansichten und ihren Äußerungen allein kommen wir der objektiven Erkenntnis von Bruckners Schaffen nicht viel näher. Die unmittelbare Voraussetzung hiefür ist ihre Kenntnis und die vermittelt in erster Linie ein analytisches Betrachten der Werke. R. Louis stellt zwei Arten von langsamen Sätzen bei Bruckner fest⁹⁾: „das eigentliche, sehr langsame und feierliche Adagio, wie es die Symphonien Nr. 1, 5, 6, 7, 8, 9 und das Quintett haben, und das bewegtere Andante der zweiten und vierten, wozu ich auch das — immerhin eine Übergangsform zum richtigen Adagio repräsentierende — Quasiandante der dritten rechnen möchte . . . Während die Hauptthemen hier immer das Viervierteltaktzeitmaß haben, weist der ihnen gegenüberstehende Gegensatz, der teils ein rascheres Tempo bringt (z. B. in der 1., 3. und 7. Symphonie), teils das Grundzeitmaß noch mehr verbreitert (4., 6.), bisweilen einen dreiteiligen Takt auf (1., 3. und 7.). Bemerkenswert ist das Imbroglio im Adagio der 5. Symphonie . . . Mehr als die Form irgend eines anderen Satzes ist die des Adagios zuletzt bei Bruckner geradezu stereotyp geworden: Haupt- und Seitenthema folgen einander abwechselnd in figurativer und kontrapunktischer Variation bei wesentlich gleichbleibender harmonischer Grundlage. Mit diesem Wechsel läuft eine dynamische und energetische Steigerung parallel, die zuletzt meist ein mehr oder minder kurzes, dem Hauptthema angehörendes Motiv ergreift, um es — in der Regel absatzweise — durch Sequenzgradation auf einen kulminierenden Höhepunkt zu führen, von dem aus ein allmähliches oder plötzliches Abdämmen erfolgt, das den Satz in eine wehmütig ergreifende Resignationsstimmung auslaufen läßt.“ (a. a. O. S. 258 f.) Halm äußert sich in teilweiser Übereinstimmung mit Louis (a. a. O. S. 110 f.): „Der Gang . . . des Adagios . . . hat drei hauptsächlichste Etappen, wenn wir nämlich in der Wiederkehr des Anfangs das hauptsächlichste Ereignis erblicken . . . In dem ersten Teil hören wir zwei Hauptmelodien, etwa noch melodische Erscheinungen sekundärer Art; im zweiten Teil die Wiederkehr der beiden Hauptmelodien, wobei der ersten (die nicht immer als Ganzes wiederkehrt) eine Art Durchführung beschieden ist; im dritten endlich kehrt nur die erste Melodie oder kehren die sie vorzugsweise repräsentierenden Themen wieder, diesmal von Figurationen umspielt. Zum Beschluß ein Epilog, für welchen Teile, sei es der ersten oder der zweiten Hauptmelodie verwendet werden, je nach ihrer Fähigkeit, sich zu der Gelöstheit zu variieren, zu welcher das Adagio regelmäßig zuletzt bestimmt wird . . . Bruckner geht sehr weit darin — und er dürfte es von Beethoven gelernt haben, — einem Thema, einem Melodieteil noch ein langes Verweilen, ein langsames Entschwinden, ein stetes Zurückblicken zu gewähren, nachdem dessen eigentliche Aufgabe getan ist; als ob er mit einem Thema fühlte, das ungenügend fortgeht.“ Formal liegt also ein im Prinzip zweithematischer Satz vor, dessen einzelne Teile abwechselnd vorgetragen werden, wobei aber insbesondere der erste Teil bei seiner Wiederkehr mancherlei Veränderungen unterliegt. Halm kommt bei seiner Betrachtung von der Sonate her und scheint infolgedessen der Versuchung zu unterliegen, Begriffe dieser Form auch dort anzuwenden, wo eine solche nicht vorhanden ist. Aus der historischen Entwicklung der Sonatenform ist zu ersehen, daß eines ihrer grundlegenden Momente die bestimmte Modulation zur Dominante (oder den an ihre Stelle tretenden Tonarten) ist, nach der die Exposition führt, während die Durchführung im Grunde genommen die harmonische Aufgabe hat, über mehr oder weniger große Umwege wieder zur Haupttonart zurückzuführen, die sodann mit der

⁹⁾ Es sei gestattet, gerade im Hinblick auf die Seltenheit objektiver, positiver Feststellungen hinsichtlich der langsamen Sätze Bruckners die bezüglichen Stellen aus den Büchern Louis' und Halm's wörtlich wiederzugeben.

Reprise gleichsam in solchem Maße befestigt erscheint, daß sie auch den Seitensatz in ihren Bann zieht. Gerade davon ist aber in den langsamen Sätzen Bruckners nichts zu bemerken. Daß in den großen Adagios Bruckners eine Art Variationenform vorliegt, darin muß man anscheinend Louis recht geben. Allein auch die Auffassung Halms hat einiges für sich, insofern als die Variationen vielfach bei Bruckner ein ganz eigenes Gepräge erhalten. Es hängt dies mit dem wiederholt betonten Charakter der Themenbildung Bruckners zusammen, deren — zur Verdeutlichung sei gestattet, die Formel übertrieben auszudrücken — melodische, motivische Synthese erst die bis dahin unerreichte Beherrschung der harmonischen Syntax, die Bruckner eigen war, zu einer geschlossenen Einheit zu gestalten imstande ist. Ändert Bruckner nunmehr den harmonischen Gang, so erhält die Variation leicht den Charakter einer Durchführung; denn zu den kennzeichnenden Merkmalen einer Variation gehört in der Regel das Beibehalten der Architektonik. Diese liegt aber gerade bei Bruckner häufig in der Harmonik. Dazu kommt, daß die erste Wiederkehr des Hauptthemas sich häufig mit der getreuen Wiederholung — getreu natürlich nur prinzipiell zu verstehen — des ersten Abschnittes des Hauptthemas begnügt, dann aber das Thema frei fortbildet. Um ein typisches Beispiel heranzuziehen, sei auf das Adagio der 7. Symphonie verwiesen. Die beiden Wiederholungen des Hauptthemas (bei G und S) bringen lediglich die erste Periode (T. 1—9/1) getreu wieder, doch wird schon der Abschluß harmonisch geändert: dieser erfolgt zuerst auf dem Dreiklang über cis, das zweitemal auf dem über fis, das drittemal wird schon mit dem Beginne des 8. Taktes die getreue Wiederholung abgebrochen. Von H bis K wird sodann bei der ersten Wiederholung aus dem ersten Motiv des Themas (T. 1—2/3) und dessen Umkehrung eine Steigerung aufgebaut, die im Wesen aus einer Sequenz mit zweitaktigen Gliedern besteht. Das Motiv wird mit seiner Umkehrung in Fis-dur, h-moll, D-dur gebracht, dann wird in den Schlußakkord die Sept, ein drängendes, harmonisches Moment, eingefügt; die Folge der beiden letzten Akkorde wird zum Dominantseptakkord von Fis stufensequenziert. Nunmehr wird auf D-dur zurückgegriffen (die bei Bruckner so beliebte Terzverwandtschaft) und über das eingeschobene Es-dur wieder nach Fis sequenziert. Der schon vorher zurückgelegte Weg von D nach Fis wird also nochmals durchmessen, nunmehr aber nicht mehr in eintaktiger Ganztonstufensequenz, sondern in zweitaktiger, mit eingeschobenem Ansatz zur chromatischen. Das Motiv wird aber insoweit geändert, als es jetzt nicht zur Dominante führt, sondern in der Tonika schließt. Infolgedessen wird der in der Originalgestalt zwischen Tonika und Dominante durch Doppelalteration der Quinte gebildete Dominantseptakkord zur neapolitanischen Sext, der zur Dominante geführt hatte, nunmehr durch den Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quint ersetzt. Dieser Akkord wird nunmehr wieder um einen Halbton hinaufsequenziert. Nunmehr auf dem Dominantseptakkord von G mit alterierter Quint angelangt, erfolgt der entscheidende Schritt zur Lösung der angesammelten Spannung: die tiefalterierte Quint wird als Bindungston der Akkorde genommen, alle drei übrigen Töne tiefalteriert; dies wird aber dadurch verschleiert, zugleich der Akkord in der nächst höheren Umkehrung gebracht wird. Damit sind wir aber beim doppelt alterierten Dominantseptakkord von C-dur angelangt und dahin erfolgt die Lösung. Das Thema wird jetzt in C-dur in Umkehrung bis zum Beginn von Takt 6 gebracht, mit dem Motive des Taktes 5 eine neue Steigerung gebildet, die zum Septakkord von G führt; nunmehr setzt Takt 4/3 bis 8/1 des Themas in Es-dur ein, Bruckner gebraucht abermals die Wirkung der Aufeinanderfolge terzverwandter Tonarten. Es folgt dieser Teil des Hauptthemas in As-dur, E-dur (Fes-dur, Terzverwandtschaft), F-dur, Fis-dur, endlich als Höhepunkt in G-dur. Die „Variation“ hat also mit den sonst unter Variation verstandenen Gebilden nur wenig gemeinsam. Viel mehr nähert sich dem Charakter der Figuralvariation die zweite Wiederholung, die das Thema — aber wieder nur bis Takt 8/1 — bringt und sodann mittels Sequenzierung und Erweiterung der Phrase T. 4/3—6/1 zum berühmten Höhepunkt mit dem Beckenschlag (Buchstabe W) führt, von dem aus das Absteigen zu dem 27 Takte langen Orgelpunkt auf der Tonika erfolgt (ideell setzt dieser Orgelpunkt nämlich schon bei Y ein), über dem der Satz verklingt. Die zwischen den Wiederholungen des Hauptsatzes liegende Wiederholung des Seitensatzes bringt außer der bei Bruckner fast selbstverständlichen Überstellung einer Gegenmelodie keine formal wesentlichen Verschiedenheiten. Es handelt sich bei diesen größeren Bildungen um eine Erweiterung der Liedform, die nach einem Mittelsatz den ersten Teil in der Wiederholung bringt, wie sie z. B.

der langsame Satz der 1. Symphonie noch aufweist. Daß das Hauptthema bei der Wiederholung stets verändert wird, zeugt von dem tiefen Erfassen des lebendigen Inhaltes der Form, das Bruckner eigen war, der lieber die Gefahr auf sich nahm, in seinem Erweitern und Durchsetzen der überkommenen Form mit neuem Inhalt als formlos zu erscheinen, als der Tradition als einem starren Schema zu folgen.

Die beiden verschiedenen Arten von langsamen Sätzen, die Bruckners Symphonien aufweisen, hat schon Louis in der angeführten Stelle gekennzeichnet. Welche inneren Gründe dem Meister für die Wahl des Charakters seiner langsamen Sätze maßgebend waren, muß dahingestellt bleiben. Allein die inhaltliche Verschiedenheit der beiden Typen ist zu auffallend, um daran ohne Erwähnung vorbeizugehen. Die F-moll Symphonie hat als langsamen Satz das schon vor mehreren Jahren durch die gesonderte Veröffentlichung bekannt gewordene Andante. Auch hier tritt uns die erwähnte dreiteilige Form entgegen, die nach einem kontrastierenden Mittelteil den ersten Hauptteil unter mehr oder weniger starken Veränderungen wiederholt. Wenn überhaupt ein Urteil in dieser Hinsicht erlaubt sein soll, möchte ich diesem Andante am wenigsten typisch Brucknerschen Inhalt unter den drei Sätzen der F-moll Symphonie zusprechen. Wohl zeigen sich in mancher Wendung auch hier Eigenheiten des späteren Meisters, allein insbesondere gegenüber dem ersten Satze tritt das Andante dieser „Schularbeit“ doch mehr oder weniger in den Hintergrund. Louis bezeichnet es mit einem Ausdruck Bülow's als „machbar“ und im Gegensatz zur (unveröffentlichten) D-moll Symphonie „durchaus ausführbar“. Gräßlinger findet in dem Satze „Einflüsse von Spohr und Beethoven, es tauchen aber auch schon typisch Brucknersche Wendungen auf“ (a. a. O. S. 42). In der Tat spricht aus manchem Takte schon der eigene Bruckner. Gleich die Ausweichung im 4. Takte¹⁰⁾ mit ihrer fast rezitatorischen Wendung ist für Bruckner kennzeichnend. Ob in derartigen Wendungen nicht schon ein Einfluß Wagners zu erblicken ist, wäre des Näheren zu untersuchen. Um die Zeit der Komposition dieser Symphonie wurde ja Bruckner mit der Tannhäuser-Partitur bekannt. Nicht zu übersehen ist wohl auch der prägnante punktierte Rhythmus, der schon nach wenigen Takten Raum gewinnt. Schon das zweite Thema (zwei Takte nach [2]) fällt aber meines Erachtens stark unter den Gehalt des Bisherigen, die konventionellen 32stel-Läufe stehen durchaus auf dem Boden der nachklassischen Musik der damaligen Zeit, ebenso kann dem Mittelsatz („Etwas lebhafter“) technisch und inhaltlich keine besondere Eigenheit nachgesagt werden. Beachtenswert ist im dritten Hauptteil die Steigerung über dem Orgelpunkt (5 Takte nach [8]) mit dem chromatischen Herabgehen des Basses zur Lösung, für Bruckner in seinen späteren Werken kennzeichnende Eigenheiten. Auch in diesem Satze sehen wir eine auf den Anfang zurückgreifende Coda („Sehr ruhig“ S. 36). Beachtenswert ist wieder der Schluß mit dem frei hängenden Vorhalt nach unten im Horn, eine Eigentümlichkeit, die uns viel später bei Gustav Mahler vielfach in ganz gleicher ausdrucks-technischer Anwendung begegnet. Wenn Kitzler's Urteil (s. am Anfange dieser Studie) Berechtigung zugesprochen werden soll, so mag dies einigermaßen im Hinblick auf diesen Satz geschehen, keinesfalls aber mit Bezug auf den ersten Satz oder das Finale.

Bruckner hatte lang und hart um Anerkennung zu kämpfen. Den Umschwung brachte recht eigentlich erst ein Ereignis in Deutschland — *nemo propheta in patria* —: die Aufführung der 7. Symphonie durch Nikisch im Jahre 1884. Trotz allem war aber der heiße musikalische Boden Wiens noch nicht erobert, die 5. Symphonie erklang erst 1898 zum erstenmale in Wien (unter Löwe), die 6. brachte Gustav Mahler 1899 zur (vollständigen) Uraufführung, die 9. erlebte erst 1903, 6 Jahre nach des Meisters Tod, ihre Uraufführung. Noch heute ist der Streit um Bruckner nicht beendet; wenn auch nur vereinzelte Stimmen den Meister rundweg ablehnen, so ist doch die Zahl derer, die Bruckners Bedeutung nur mit einem nachfolgenden „Aber“ zugeben, noch immer beträchtlich. Der alte Vorwurf, mit dem Bruckner zu einem bloßen Wagner-Epigonen gestempelt wurde, hat wohl einer klareren Auffassung weichen müssen, allein der, daß seine Werke monströs, formlos seien, wird auch heute noch vielfach immer wieder erhoben, obwohl wir heute schon in der Lage

¹⁰⁾ Zum allfälligen Vergleiche möge die große Partiturausgabe der Universal-Edition (Nr. 5255) herangezogen werden.

sind, Bruckners Symphonien nicht nur von dem Standpunkt der Werke aus zu beurteilen, die ihnen vorangegangen, sondern auch an ihnen folgenden Schöpfungen einen Maßstab zur objektiven, vergleichenden Betrachtung besitzen. In der Tat, Gustav Mahler ist ohne den vorangegangenen Anton Bruckner kaum denkbar. Wie dieser vielfach erst den Schlüssel zur Erklärung mancher Erscheinungen in den Werken jenes darbietet, so wird eine Stilistik Bruckners in zahlreichen Punkten des Hinweises auf die Fortentwicklung der symphonischen Musik durch Mahler bedürfen. Allerdings, wer Mahlers Werken verständnislos gegenübersteht, von dem darf es nicht Wunder nehmen, wenn ihm auch die Symphonien Bruckners verschlossenes Gut bleiben.

Als typische Zeugnisse von Bruckners formalem Unvermögen oder absichtlicher Maßlosigkeit werden gewöhnlich die Schlußsätze seiner Symphonien herangezogen. Es ist ja richtig, daß ein kleinlicher Maßstab an diesen monumentalen Gebäuden bald versagt, allein muß man sich nicht, ehe man verurteilt, die Frage vorlegen, ob nicht eben der Maßstab nicht der richtige ist? Sicher läßt Bruckner in keinem Satze seine Phantasie so frei schalten, wie im Finale, aber in keinem Satze zeigt er sich in solchem Maße als Meister der Form, nicht im Sinne eines einengenden toten Schemas, sondern in dem eines lebendigen Organismus, dessen Entwicklung noch lange nicht abgeschlossen ist. Bruckners Finale kommt in architektonischer Hinsicht zweifellos von der Sonatenform her. Gleich die erste Symphonie, das kecke Beserl, an der — wie ein Wiener Kritiker nach der Aufführung im Jahre 1891 schrieb — „alles Inspiration und beinahe nichts Arbeit“ ist, zeigt auch im Finale, dem „Durcheinander von genialen und barocken Einfällen“, welches das so „hübsch“ beginnende Werk so „garstig“ beendet, deutlich den klassischen formalen Aufbau. Allerdings, die Zeit der spielerisch heiteren Rondofinalis ist bei Bruckner vorüber. Hier bedeutet das Finale in mancher Hinsicht den Höhepunkt des ganzen Werkes, der Inhalt wird hier, fast möchte man sagen, im Vollgefühl des sicheren Besitzes zusammengefaßt, worauf schon Louis gelegentlich (a. a. O. S. 232) hinweist. Scheint doch auch die Heranziehung des Themas aus früheren Sätzen, die Bruckner in seinen späteren Finalis übt, dem äußerlich Ausdruck zu geben. Dies tritt aber erst in späteren Werken auf. Die Feststellung der Form im Finale der 1. Symphonie begegnet wohl keinen Schwierigkeiten: Hauptthema mit gesteigerter Wiederholung des Anfangs, Seitensatz, thematisch gelöster Epilog mit Zurückgreifen auf die Rhythmik des Hauptsatzes liegen unzweifelhaft vor. Die Durchführung erstreckt sich auf alle drei Gruppen der Exposition, die nacheinander verarbeitet werden, zum Schluß der Durchführung erfolgt die Steigerung über dem Orgelpunkt der Dominante, auf dem Höhepunkt wird der Orgelpunkt nach oben verlegt, während der Baß aufwärts sequenziert. Nach sechsmaliger Wiederholung des gleichen Quartabstieges (viermal in der Vergrößerung), setzt endlich wieder mit dem Hauptthema die Reprise ein¹¹⁾, bei der der Epilog in die aus dem Hauptsatze gebildete Coda übergeht. Auch die 2. Symphonie weist im Finale diesen Bau auf. An Eigenheiten ist zu bemerken, daß der Epilog motivisch aus dem Gedanken gebildet ist, der den Höhepunkt der Hauptsatzgruppe bildet, ferner die doppelte Steigerung am Schlusse der Exposition. Zwischen Exposition und Durchführung wird ein neuer Gedanke eingeschoben, eine schon bei den Klassikern festzustellende Erscheinung, die hier nur entsprechend der Ausgestaltung aller Glieder größeren Umfang hat. Die Durchführung umfaßt wieder alle drei Gruppen, der dem Hauptsatz und dem Epilog gemeinsame Gedanke wird nur als Epilog gebracht, ebenso bei der Reprise¹²⁾. Nach einem langen Orgelpunkt über der Dominante, über dem das Motivmaterial des Hauptthemas erscheint, erklingen ähnlich wie nach der Exposition einige getragene Akkorde, worauf die Coda anhebt. Auch in der 3. Symphonie verläuft die Exposition des Finales durchaus regelmäßig. Wieder bilden getragene Akkorde die motivisch neue Überleitung zur Durchführung. Diese verschmilzt allerdings völlig mit der Reprise. Wir sahen schon in den beiden ersten Symphonien die eigentlich nicht so sehr durchführungsmäßige, expositionsgetreue Anordnung des

¹¹⁾ Die nach Buchstabe L angesetzte Kürzung beinhaltet nichts weniger als die Ausschaltung des Seitensatzes aus der Reprise. Daß dieser Strich von Bruckner selbst herrühren sollte, scheint mir mehr als zweifelhaft.

¹²⁾ Der Strich bedeutet hier gar einen Sprung von der Stelle, wo der Epilog in der Durchführung auftritt, zum Epilog der Reprise!

Materials in der Durchführung. Hier ist gleichsam die Konsequenz gezogen: schon der Bau der Themengruppen in der Exposition erhält durch die Sequenzarchitektonik u. a. oft Durchführungscharakter. Folgt nun die Durchführung in der Aufeinanderfolge des verwendeten Materials der Exposition, so erhält die darauffolgende Reprise bei stärkerer Veränderung gegenüber der Exposition nur wieder den Charakter einer zweiten Durchführung. Da nun Bruckner den Abschluß des Finales umfassender gestaltet, als es eine Reprise mit Coda wäre, läßt er die Reprise (zweite Durchführung) weg und geht von der Durchführung sogleich zum Schluß über, der nach der grandiosen Steigerung des Epilogs das Hauptthema des ersten Satzes, gleichsam den Hauptgedanken der ganzen Symphonie, bringt. An die Stelle der Reprise des Finales tritt gleichsam eine der ganzen Symphonie. Wir sehen schon an diesem Werke, wie sich Bruckner vom starren Schema entfernt. Die wenn auch noch so umrißhafte Skizzierung des Baues aller seiner Finali würde hier zu weit führen, lediglich seinem letzten, dem der 8. Symphonie, sei ein rascher Überblick gewidmet. Hier ist Bruckner wieder in gewissem Grade zur Reprisesform zurückgekehrt. Die Exposition verläuft regulär: Hauptsatz (Buchstabe A—C), Seitensatz (D—H), Epilog (I—P). Der Epilog ist thematisch reich aufgebaut (1. Gedanke I—K, 2. Gedanke L—M mit Anhang in den letzten Takten, 3. (Haupt-) Gedanke N, Anhang O—P). Mit Q beginnt nun die Durchführung. Zuerst wird der 2. Gedanke des Epilogs herangezogen, in den das Hauptthema (bei R) hineintönt. Die Abschnitte S und T zeigen, wie Bruckner es versteht, über einem Motiv oder dessen Umkehrung im Baß gänzlich neuartige Gebilde entstehen zu lassen. Bei U setzt der Anfang des Epilogs in der Umkehrung ein, bei V tritt zur Begleitungsfigur des Epilogs ein Teil des Hauptthemas; dies wiederholt sich nach einer eingeschobenen Steigerung bei X. Bei Z findet der erste Höhepunkt der Durchführung seinen Abschluß. Nunmehr setzt *pp* der Anfang des Hauptthemas ein, zu dem dann seine Umkehrung tritt; nach kurzer Steigerung setzt neuerlich das Hauptthema im *p* ein (bei Aa), aber diesmal nicht als Mittelstimme der Streicher, sondern im vierstimmigen Hörnersatz, aus dem früheren Versuch ist gleichsam Wirklichkeit geworden. Doch dies ist erst Vorbereitung zu dem mächtigen Einsatz nach Ee, der den Eintritt der Reprise vertritt. Gegenüber dem Anfang wird das Thema gleich insofern verändert, als die Trompetenfanfare nicht gleich beim Erreichen des Gipfeltones des ersten Gedankens eintritt, sondern erst auf dem Gipfel des dritten Gliedes der Sequenz, in der der Anfang im Quartaufstieg gesteigert wird. Der zweite Teil des Hauptgedankens (Buchstabe B) wird nicht mehr gebracht, sondern der am Ende des ersten erreichte Höhepunkt breit auskomponiert. Nun wird eine zweimalige große Steigerung eingeschoben, auf die erst das Seitenthema folgt. Nach Regeln von Transposition des Seitenthemas darf man allerdings bei diesen freiesten Gebilden Brucknerscher Formkunst nicht mehr fragen. In voller Beherrschung derselben gibt Bruckner sich das Recht, selbst seine Form sich zu kneten, mag auch der alte Maßstab nicht daran passen. Nach dem Seitensatz Generalpause. Das Atemholen zur Krönung des Kuppelbaues der 8. Symphonie. Über dem *pp*-Orgelpunkt der Dominante setzt die Coda ein, wohl eine der gewaltigsten, die der Meister schrieb. In fugato-artigen Einsätzen erklingt das Begleitungs Motiv des Epilogs, die Steigerung führt zum neuen Orgelpunkt auf der Dominante, diesmal im *f*, über dessen ostinaten Figuren das Hauptthema des ersten Satzes einsetzt (Ss). Die Kuppel des Gebäudes beginnt sich zu schließen, bis schließlich im Knauf die Idee des ganzen Werkes vereinigt ist, wenn am Schlusse die Hauptthemen aller vier Sätze gleichzeitig erklingen. Die härtesten unter all den Nüssen, die Bruckner dem Hörer zu knacken gibt, sind ja zweifellos die Probleme seiner Finali; allein wer sich die Mühe nimmt, ohne Vorurteil an sie heranzutreten, nur mit dem Willen, das zu verstehen, was Bruckner uns eben geschenkt, nicht mit der Brille des Gewohnten vor den Augen, wird gerade an den Schlußsätzen der Symphonien Bruckners die wahre Größe des „Meisters des Finales“, wie Max Morold ihn nennt, erkennen und zu erfassen suchen.

Daß die F-moll Symphonie in ihrem Schlußsatze von diesen Kolossalgebäuden der letzten Schöpfungen Bruckners weit entfernt ist, erscheint selbstverständlich; liegt doch gerade in den Finalis Bruckners die fortschreitende Entwicklung offensichtlich zutage und die F-moll Symphonie bedeutet ja den Anfang. Wie zu erwarten ist, liegt auch in diesem Finale Sonatenform vor. Die Durchführung bringt ein neues Thema, in der Reprise tritt an die Stelle

des Epilogs die umfangreiche Coda. Die Themen in den Schlußsätzen der Symphonien Bruckners unterscheiden sich zum großen Teil in ihrem Ausdrucksgehalte stark von denen der ersten Sätze. Den unmittelbaren Einsatz des ersten Themas weisen wieder nur die frühesten Werke (F-moll Symphonie, 1. Symphonie) auf. Diese beiden Themen zeigen auch Verwandtschaft (vgl. das Hauptthema der F-moll Symphonie, Notenbeispiel 12). Es sind dies auch die einzigen Fälle, in denen Bruckner am Anfang des Finale mit voller Kraft dreinfährt. Auch im Finale der F-moll Symphonie wird nach einer Steigerung zum Anfang des Hauptthemas zurückgekehrt. Zum Seitensatz führt eine imitatorisch gearbeitete Überleitung (Notenbeispiel 13), in der sich schon eine typische Eigentümlichkeit des späteren Bruckner ankündigt, die uns in diesem Satze noch deutlicher entgegentreten wird: die Kombination von Triolen und Duolen. Hier bringen im Verlaufe der Überleitung Holzbläser klopfende Vierteltriolen als Begleitung. Dem vollständigen Abschwächen folgt das in breiter Melodik dahinfließende Seitenthema (Notenbeispiel 14), dem die Epilogsteigerung (Notenbeispiel 15) folgt, deren Melodik und rhythmisches Bild allein schon genügt, um Bruckner als den Komponisten zu erkennen. Bezeichnend ist, wie Bruckner diesen Epiloggedanken durch das in den Bässen erscheinende Begleitungsmotiv des Seitensatzes mit diesem verbindet. Die schon erwähnte Rhythmenkombination tritt hier in prägnanter Weise auf. Die Steigerung flaut dann zum Einsatz eines cantablen Themas ab, in dessen Anhang *pp* der Anfang des Hauptthemas hineinklingt und zur Durchführung überleitet. Die Durchführung übernimmt die erste Phrase des Hauptthemas in den Baß, der Vorhalt wird fortsequenziert, wobei eine der im späteren Bruckner so häufigen Holzbläserepisoden sich ankündigt (Notenbeispiel 16). Hierauf wird zu einem kurzen, eingeschobenen, thematisch anscheinend neuen Teil geleitet, dessen Thema (Notenbeispiel 17) jedoch aus dem Hauptmotiv und seinem Rhythmus gewonnen ist. Der Rhythmus des Hauptthemas wird abermals in einem großen sequenzierenden Abschnitt, der sich gleichsam als Höhepunkt der Durchführung darstellt, verwendet, der in seinem Absteigen zum Ende der Durchführung führt, an dem andeutend auch die zweite *p*-Phrase des Hauptthemas erscheint. Die ganze Durchführung wird also im Prinzip aus den beiden Anfangstakten des Hauptthemas gewonnen. Die Reprise zeigt nunmehr keine Besonderheiten bis zum Eintritt der Coda. Der Seitensatz war in der Reprise selbstverständlich in F-dur gebracht worden. Diese Tonart wird nunmehr auch für die Coda beibehalten. Im *pp* beginnend, werden zuerst über Akkordzerlegungen und deren Sequenzierung die ersten vier Vierteln des Hauptthemas im Akkord steigend in der Vergrößerung gebracht. Die Steigerung führt zum Höhepunkt auf der Variant-Dominante (A-dur-Dreiklang), dann plötzlich zur neapolitanischen Sext (Ges-dur), worauf eine neue Steigerung über chromatisch aufsteigenden zerlegten übermäßigen Dreiklängen erfolgt, die schließlich über absteigenden Akkordgängen und gegengeführten Bässen zu dem wieder aus dem Anfange des Hauptthemas gebildeten Schlusse führen, bei welchem den thematischen Unisonorufen der Hörner stets das volle Orchester antwortet, bis sich am Schluß unter Trompetenfanfaren das Orchester zur Vergrößerung des Anfangsmotivs vereinigt.

Wenn die F-moll Symphonie auch vielfach noch im Herkömmlichen verharret, so zeigt den analytische Vergleich mit späteren Werken doch deutlich, wie Eigentümlichkeiten Bruckners im Themenbau, Verarbeitung von Themen, auch solche harmonischer Natur, insbesondere auch seine Steigerungsmittel, die Stellen, an denen er Steigerungen anzubringen pflegt, bis in die früheste Zeit seines symphonischen Schaffens zurückreichen, wenn auch technisch und inhaltlich noch nicht so voll entwickelt wie in den späteren Werken des Meisters, schon in seiner symphonischen Schularbeit vorhanden sind, zumindest angedeutet werden. Im Hinblick darauf, daß technische Rücksichten dazu zwangen, zugleich mit dieser kleinen Studie nur die Ouvertüre des „jungen“ Bruckner zu veröffentlichen, die Symphonie aber erst als Nachtrag folgen zu lassen, mußte mit dem Hinweis auf die wenigen beigegebenen Notenbeispiele das Genügen gefunden werden.

Die Ouvertüre, deren Partitur gleichzeitig veröffentlicht wird, ist — soweit bis heute bekannt ist — das einzige Werk dieser Gattung, das uns von Bruckner erhalten ist. Ob es sich um eine Komposition zu einem bestimmten Anlasse handelt oder ob das Werk ohne einen solchen entstand, ob schließlich vielleicht auch in diesem Falle eine „Schularbeit“ während des Unterrichtes bei Kitzler vorliegt, sind Fragen, deren Beantwortung vielleicht nie mit

Sicherheit wird erfolgen können. Stilistisch muß das Werk wohl in die Nähe der F-moll Symphonie eingereiht werden; vielleicht wird man nicht unrecht tun, wenn man annimmt, Bruckner habe, ehe er sich an die große zyklische Form der Symphonie heranwagte, sein Können an dem kleineren Gebäude einer selbständigen Ouverture versucht. Auch sie zeigt, wie im Folgenden kurz dargetan werden soll, in jeder Hinsicht Bruckner eigentümliches Gepräge. Der Anfang zeigt die Stilrichtung, auf der Bruckner erwuchs: In der langsamen Introduction (Adagio) drückt sich deutlich die der Romantik eigene Übertragung von Mitteln und Ausdrucksformen der dramatischen Musik auf die absolute aus. Das Rezitativische in der Phrase des Violoncells ist schon an sich ein der eigentlich klassischen Musik fremdes Element, völlig auf romantischem Boden steht aber das melodische dieser Phrase. Man wird unwillkürlich fast an die Ausdrucksformen in Wagners „Tristan“ erinnert. Ob eine Beeinflussung von dieser Seite her tatsächlich vorliegt, kann hier nicht entschieden werden. Schon der Unisono-Orchestereinsatz mit dem ins *p* zurücksinkenden Oktavabsturz gehört zweifellos im Wesen ursprünglich der dramatischen Musik an. In dem Fortführen des Anfanges zeigt sich aber bereits die Eigenheit Bruckners. Schon bei Besprechung der Symphonie wurde die Vorliebe Bruckners dafür erwähnt, einerseits immer kleinere Thementeile zu wiederholen oder zu sequenzieren, andererseits das gleiche Motiv immer rascher zu wiederholen. Auch hier tritt uns diese Eigentümlichkeit Bruckners entgegen: der Vorhalt der Cello-Phrase erscheint zuerst am Anfang zweier Takte, dann wird er halbtaktig wiederholt, endlich dient seine vierteltaktige Sequenzierung zur Fortführung. Die Stelle der halbtaktigen Wiederholung zeigt noch eine weitere Besonderheit der Werke Bruckners: Der Orgelpunkt als Untergrund einer großen Steigerung ist eine immer wiederkehrende Erscheinung in seinen Symphonien; über dem gleichbleibenden Untergrunde wird der Bogen gleichsam immer weiter gespannt. Gerade das umgekehrte Verhältnis liegt bei derartigen Stellen vor, wie bei der erwähnten aus der Einleitung der Ouverture. Während die obere Linie durch die Wiederholung des Motivs unbeweglich bleibt, wird durch die in einer bestimmten Richtung fortschreitende Baßführung die Spannung immer größer. Hier erfolgt die Lösung in der Art, daß schließlich der Baß die Oberstimme in seine Bewegungsrichtung mit fortzieht. Man vergleiche die ähnliche Konstruktion der Steigerung z. B. in der 3. Symphonie, 1. Satz, unmittelbar vor Buchstabe B.

Das Allegro non troppo ¹³⁾ zeigt beim Eintritte des Hauptthemas nichts, das in seiner Besonderheit an Bruckners Individualität gemahnen würde. Das Thema trägt ebenso allgemeinen Zeitcharakter, wie z. B. das Anfangsthema im Finale der 2. Symphonie; auch die Ausweichung zur neapolitanischen Sext im 7. Takt kann zur Zeit der Entstehung der Ouverture nicht Wunder nehmen. Auffallend ist aber die Art und Weise, wie Bruckner den Nachsatz des Themas bildet: er nimmt das Thema in den Baß, nützt die auf den ersten Blick in dem Thema gar nicht erkennbare kontrapunktische Möglichkeit aus. Auch in der Ouverture sehen wir schon gleichsam einen Dualismus im Hauptthema: dem ersten, mehr melodischen Gedanken wird ein zweiter, akkordlicher als Zielpunkt angefügt. Als Überleitung zum Seitensatz folgt die aus der Crescendofigur der Streicher nach dem abstürzenden Lauf des 2. Hauptgedankens gewonnene Steigerung; auch hier erscheint das fast völlige Aussetzen der Bewegung vor Eintritt des neuen Teiles. Das Seitenthema selbst weist einerseits durch seine weiten melodischen Intervalle, andererseits die schrittweise Baßführung auf Bruckner hin. Die Sequenzierung der ersten vier Takte bringt die Ausweichung zur Mediante (Terzverwandtschaft), der sich eine der Holzbläserepisoden anschließt, die schon oben in der Symphonie als für Bruckner charakteristisch bemerkt wurden. Die Wiederholung des Seitensatzes mit dem figurierten Baß in den Streicherstimmen führt zum Epilog, der auf den 2. Gedanken des ersten Themas zurückgreift. Man ist dadurch versucht, diesen Gedanken nicht mehr zum Hauptthema zu zählen, sondern schon als den Anfang einer motivisch selbständigen Überleitung zu betrachten. Allein die Fortbildung in den anderen Symphonien rechtfertigt den oben eingenommenen Standpunkt, mag auch für die Herleitung aus dem Früheren das Moment der selbständigen Überleitung von Bedeutung sein. Der den Akkordschlägen fol-

¹³⁾ Eine Angabe des Tempos fehlt allerdings beim Beginne des raschen Teiles, doch scheint die oben gewählte Bezeichnung dem Charakter des Themas und der Gewohnheit Bruckners, bei seinen Zeitmaßangaben stets ein mäßiges Beiwort hinzuzufügen, am ehesten zu entsprechen.

gende abstürzende Lauf wird hier umgekehrt, aus den Akkordschlägen selbst in der Verkürzung eine sequenzierende Steigerung gebildet, die wieder durch die skalenartigen Bässe gekennzeichnet ist und auf dem Quartsextakkord ihren Höhepunkt erreicht, auf dem der Orgelpunkt einsetzt, der nur zur chromatischen Ausweichung nach unten und oben (verminderter Septakkord und übermäßiger Quintsextakkord) verlassen wird. Mit dem Erreichen der Tonika beginnt auch schon der Abstieg von dem Höhepunkte. Auffallend ist, daß das Ende der Exposition nicht durch das herkömmliche Wiederholungszeichen nach außen sichtbar gemacht ist. In der F-moll Symphonie fehlte es weder beim ersten noch beim letzten Satz. Daß es von den gedruckten Symphonien keine mehr aufweist, ist bekannt. Die Modulation zur Dominanttonart, in der der „Regel“ entsprechend die Durchführung einsetzt, erfolgt in einer für Bruckner fast möchte man sagen plumpen Weise. Der Dreiklang der Parallelen wird durch Hinzufügen der Sept zum übermäßigen Quintsextakkord der Dominanttonart, der sich in deren Quartsextakkord auflöst. Derartige absichtliche Zweckmodulationen wird man in späteren Werken Bruckners vergeblich anzutreffen suchen.

Die Durchführung setzt nun mit dem Hauptthema in d-moll ein, doch werden vorerst nur die beiden ersten Takte verwendet. Ihre Beantwortung erfolgt „harmonisch“, der Quartschritt Dominante—Tonika wird durch den in die Unterstimme verlegten Quintschritt Tonika—Dominante beantwortet. Sodann wird das Motiv in den Baß übernommen und durch die Umkehrung in der Subdominante beantwortet. Nun wird der Quartschritt wieder vom Baß übernommen, die erste Steigerung der Durchführung setzt ein. Der Quartsprung wird schrittweise zum Sextsprung erweitert, aufwärts sequenziert, schließlich zum Akkordsprung ausgedehnt, endlich durch chromatische Rückung nach E-dur der Höhepunkt erreicht. Über A-moll, F-dur, B-dur gelangt Bruckner sodann zur Fortsetzung des Hauptthemas, es erklingen dessen 3. und 4. Takt. Es tritt hier deutlich die bei Bruckner wiederholt zu beobachtende Erscheinung auf, daß in der Durchführung gleichsam zwischen zwei Phrasen (Motive) eines Themas die Durchführung der ersten gesetzt wird. Das Thema wird durch eingeschobene Durchführungen der bisher gebrachten Teile gleichsam erweitert. Zum 3. und 4. Takt tritt der 5. und 6., gleichzeitig ertönt das Anfangsmotiv. Die Figur des 5. Taktes, die schon im Thema selbst sequenziert erscheint, gibt wieder Anlaß zu einer Steigerung, die über dem Orgelpunkt der Dominante erfolgt. Auch hier wird der Orgelpunkt unterbrochen, um nach dem Abstürzen über den verminderten Septakkord einem chromatischen Sextakkordaufstieg Raum zu geben, der aus dem ff plötzlich ins pp umschlägt und zum Quartsextakkord und damit zur Fortsetzung des Orgelpunktes auf d führt. Der Skalenabstieg zur Tonika leitet sodann zum Eintritt der Reprise. Der Epilog erfährt gleich anfangs eine der neuen Stellung entsprechende Änderung. Die Subdominante erscheint nicht mehr getrübt (moll), sondern in hellem Dur, eine sequenzierende Engführung der Akkorde wird eingeschoben, die zeitliche Verkleinerung in Viertelschläge setzt erst später ein als in der Exposition. Unter ostinaten Geigenfiguren übernehmen die Bässe die Umkehrung der in der Oberstimme der Akkordschläge ursprünglich gelegenen Tonfolge, sequenzieren diese stufenweise aufwärts, sodann übernehmen die Oberstimmen wieder das melodische Motiv der Akkordfolge, während die Bässe die Rolle der Violinen übernehmen und eine zweitaktige Achtelphrase sequenzieren. Verkürzung des Akkordmotivs führt zu der Coda, wo unter dem ausgehaltenen Tone der Geigen die Bässe ihr Aufwärtssteigen in zerlegten Sextakkorden beginnen, dem sodann die Oberstimmen einen synkopierten Abstieg entgegenstellen, bis sich alle Stimmen zu gemeinsamem Abstieg wieder in halben Noten zusammenfinden, um ins pp zurückzusinken und in einer breit ausgehaltenen Vollkadenz zum G-dur-Dreiklang zu führen, über dem das Anfangsthema nunmehr in Dur gebracht wird, um über Subdominante und Moll-Subdominante unter steigender Wiederholung des Motivs aus Takt 5 des Hauptthemas zum ff-Schluß zu führen, in dem durch die gehaltenen Akkorde des ganzen Orchesters hindurch die Posaunen noch einmal in doppelter Vergrößerung den Anfang des Hauptthemas bringen.

Von wesentlich geringerer Bedeutung als F-moll Symphonie und Ouverture sind die kleinen Orchesterstücke Bruckners, die uns in der Musikaliensammlung der Wiener Stadtbibliothek noch erhalten sind. Auch hier ist wieder fraglich, ob es sich nicht um kleine Gelegenheitskompositionen handelt. Wahrscheinlicher erscheint fast, daß es sich um Instrumentationsübungen handelt, da auch die formalen Momente darin die denkbar einfachsten sind.

Ob es sich um einen zusammengehörigen Zyklus handelt, mag schwer zu entscheiden sein. Ein Moment dafür kann etwa darin erblickt werden, daß die vier Stücke nicht auf getrennten Blättern erhalten sind, sondern in einer aus drei Doppelblättern bestehenden Lage notiert sind, welcher noch ein Blatt eingeklebt ist. Allzuschwer kann aber dieses Argument nicht ins Gewicht fallen, da die Handschrift ebenso wie die Symphonie und die Ouvertüre offensichtlich eine Reinschrift ist, vielleicht seinerzeit zur Vorlage an Kitzler bestimmt. Innerliche Gründe scheinen für die Zusammengehörigkeit der Stücke nicht zu sprechen. Wie schon eingangs erwähnt wurde, ist das erste als „Marsch“ bezeichnet. Zum Vergleiche des Hauptthemas (Notenbeispiel 18) mit anderen inhaltlich entsprechenden Themen Bruckners mangelt es an Material, lediglich die straffe punktierte Rhythmik gäbe einen Anhaltspunkt; doch kann man dem Anfang, wie schon das Notenbeispiel erkennen läßt, originelles Gepräge wohl nicht absprechen. Auch die Weiterführung ist nicht ganz gewöhnlich. Die Wiederholung des ersten Taktes samt dem Auftakt erfolgt in Dur, der zweite führt über B und Es zum verminderten Septakkord auf g, der durch Tiefalteration des Grundtons nach F-dur leitet, auf dem die erste Hälfte des eigentlichen Marsches schließt. Der zweite Teil, dessen Struktur aus dem folgenden Notenbeispiel (19) ersichtlich ist, führt zur Wiederholung der ersten. Das Trio ist wieder zweiteilig, wie der Marsch mit Wiederholung jedes Teiles; ihm liegt eine anspruchslose Melodie (Notenbeispiel 20) zugrunde, die von klopfenden Akkordachteln begleitet wird. Der zweite Teil des Trios bringt die Beantwortung des ersten Teiles (Notenbeispiel 21). Bemerkenswert ist, wie das Abschwächen hier schon auf ganz moderne Art erfolgt, durch Ausschalten eines melodieführenden Instrumentes mitten in der Phrase (vgl. den vorletzten Takt, wo die Oboe allein die Phrase zu Ende führt), eine Technik, die der klassischen Instrumentation wohl fremd ist, erst in jüngster Zeit durch Gustav Mahler in subtilster Weise ausgebildet wurde. Der Wiederholung des Marsches schließt sich eine kurze Plagalschlußcoda mit Trompetengeschmetter an. Das zweite der kleinen Orchesterstücke, mit Nr. 1 bezeichnet, bringt eine volksliedhafte Melodie (Notenbeispiel 22) im Horn, die von nachschlagenden Vierteln der Violinen und Bratschen (Violoncell und Baß haben die Baßtöne der Taktschwerpunkte) und zerlegten Akkordfiguren der Klarinetten begleitet wird. Der Mittelsatz verwendet das Thema Notenbeispiel 23, daran schließt sich das Dacapo des ersten Teiles. Im folgenden Stückchen fehlt auch die Tempobezeichnung. Es stellt ein anspruchsloses Duett zwischen Oboe und Fagott dar (vgl. Notenbeispiel 24). Auch hier liegt, wie im letzten der vier Stücke, Dacapoform vor. Dieses zeigt vielleicht etwas menuettartigen Charakter; dem das erste Thema (Notenbeispiel 25) durchführenden Anfangsteil wird der Mittelteil mit einer durch die dreimalige Sequenzierung des gleichen Motivs konstruiert anmutenden Melodie (Notenbeispiel 26) gegenübergestellt, dem wieder der Anfangsteil folgt. Im großen und ganzen können diese kleinen Kompositionen an sich keinen Anspruch auf besondere Beachtung erheben. Wie uns aber von großen Meistern jedes Dokument ihres Schaffens wertvoll ist, besitzen wir doch auch von Beethoven Kompositionen, die — wären sie nicht auch Kinder seiner Muse — wohl kaum besonderen Anwert fänden, müssen wir auch für derartige Nebensächlichkeiten in dem großen Lebenswerke Bruckners dankbar sein und uns ihrer Erhaltung freuen.

Die im bisherigen gegebene kurze Beschreibung der wenigen — so weit bis jetzt bekannt — aus der Frühzeit Bruckners als Komponisten absoluter Instrumentalmusik erhaltenen Werke beschränkte sich im wesentlichen auf die formale kompositionstechnische Seite und vermied auch im allgemeinen, den Wurzeln der oder jener Eigentümlichkeit in den Werken Bruckners nachzugehen. Es geschah beides mit Absicht. Einerseits bildet die Analyse eines Werkes nach der formalen Seite hin zweifellos die erste, notwendige Grundlage, auf der erst an eine Inhaltsanalyse herangeschritten werden kann. Ehe nicht das äußerlich Sichtbare und Hörbare eines Werkes genau erkannt ist, ehe dadurch nicht eine positive Grundlage geschaffen ist, wird eine Untersuchung des Inhaltes mehr oder weniger stets auf der subjektiven Unterlage gefühlsmäßigen Empfindens basieren. Die Formalanalyse bildet aber nicht die einzige Grundlage für die objektive Darlegung des inneren Gehaltes eines Werkes. Bei dieser sind zahlreiche, in der Persönlichkeit des Komponisten und außerhalb dieser, im ganzen Lebenskreis des Künstlers, ja im allgemeinen Zeitgeist der Epoche seines Lebens liegende Momente zu berücksichtigen, so daß sie erst den Schlußstein einer stilkritischen

Erforschung des gesamten Schaffens des Künstlers zu bilden vermag, die sich überdies auch noch mit seiner Biographie eingehend beschäftigt hat. Wie schon oben erwähnt wurde, fehlt bis heute eine eingehende stilkritische Untersuchung von Bruckners Werken. Die Versuche, dem Inhalte seines Schaffens objektiv nahe zu kommen, die bisher vorliegen, mußten daher stets in gewissem Maße ins subjektive Gebiet geraten, so wertvoll sie auch in vielen Punkten sind. Die Aufgabe, die in dieser kurzen Studie gestellt war, beschränkte sich darauf, die behandelten Frühwerke Bruckners nach der Richtung hin zu betrachten, inwiefern sie sich dem Lebenswerk des Meisters, als das uns sein gesamtes Schaffen erscheint, einfügen. Damit war als Gesichtspunkt die zurückblickende Betrachtungsweise gegeben, die von den Werken ausgeht, die den Stempel der künstlerischen Eigenpersönlichkeit Bruckners deutlich tragen. Für die stilkritische Untersuchung der Werke Bruckners ist damit nur eine Vorarbeit geleistet. Ihre Aufgabe wird es sein, die Eigenheiten, die das Kennzeichnende in Bruckners Werken ausmachen, nach ihrem Ursprunge hin zu untersuchen, festzustellen, inwieweit sie sich schon in Kompositionen anderer Künstler vorfinden, sei es, daß Bruckner sie kannte oder nicht. Dann erst wird sich feststellen lassen, ob man von Beeinflussung sprechen kann, der ja jeder Künstler gezwungen unterliegt — wie gäbe es sonst eine kontinuierliche, immer das Vorausgehende voraussetzende, auf ihm beruhende Entwicklung? — oder ob es sich um eine aus dem allgemeinen Entwicklungszug der Zeit sich ergebende Folgeerscheinung handelt, oder ob wir schließlich Erscheinungen vor uns haben, die völlig der Individualität des Meisters selber entspringen.

Daß bei Bruckner Einflüsse von mancher Richtung her festzustellen sind, ist heute schon klar. Von den verschiedensten Seiten nahm er Anregungen in sich auf, die er verarbeitete und uns dann mit seinem Wesen, seinem Geiste durchsetzt in seinen Werken darbot. Am auffallendsten tritt vielleicht der schon erwähnte Einfluß von seiten der Kunst Richard Wagners in Erscheinung. Louis geht in der Beurteilung dieses Impulses so weit, daß er die Bekanntschaft mit der Musik Richard Wagners als den mächtigen Anstoß bezeichnet, „der Bruckners bis dahin latente Originalität allererst als eine effektiv wirksame Kraft zutage förderte“, und infolgedessen „hat sein gesamtes vorwagnerianisches Komponieren alles in allem für nicht viel mehr zu gelten, als eine Art propädeutischer Vorbereitung auf sein späteres Schaffen“ (a. a. O. S. 234). Wenn er dann das Verhältnis zwischen Bruckner und Wagner des näheren behandelt, hebt er mit Recht hervor, daß der Einfluß Wagners auf Bruckner bedeutend überschätzt wurde, hauptsächlich deshalb, weil man in Bruckners Werken „zuerst von einem anderen jenen musikalischen Dialekt reden“ hörte, „den man bisher nur bei Wagner vernommen hatte“. Aber „von allen bedeutenden Komponisten, die den Einfluß Wagners erfahren haben, ist er (Bruckner) der einzige, der nur den Musiker Wagner auf sich hat wirken lassen“ (a. a. O. S. 238). Die Ausdrucksmittel, die Bruckner nach seinem Vertrautwerden mit Wagners Werken — bekanntlich führte ihn zuerst Kitzler in die Partitur des Tannhäuser ein, als er die Linzer Aufführung (Februar 1863) vorbereitete — gebrauchte, und die Art, wie er sie gebrauchte, geben allerdings den Werken ein gegen früher vielfach ganz neuartiges Gepräge, allein Louis selbst sagt vom schaffenden Tonkünstler: „Nicht, welche Sprache er spricht, sondern welche Gedanken er uns zu übermitteln hat, ist das Entscheidende“ (a. a. O. S. 236). Wenn auch selbstverständlich die Wagnersche musikalische Sprache auch absolut genommen, ohne auf ihre Verbindung mit dem Text, der dramatischen Situation, der Idee Rücksicht zu nehmen, über das bloße Gebiet dessen hinausgeht, was man gewöhnlich unter dem Begriff der Instrumentation zusammenfaßt, äußert sich ihr Einfluß doch in erster Linie auf dieser Richtung. Sollte daher im vorangehenden auf die Musik vor Bruckner absichtlich nicht eingegangen werden, so erübrigt es sich fast, auf die Instrumentierung in den Frühwerken näher einzugehen; denn in dieser Hinsicht besteht zwischen den vorwagnerianischen Werken — wie Louis sie nennt — und den späteren ein tiefgehender Unterschied. In dieser Hinsicht Gemeinsamkeiten festzustellen, die über das allgemein Gebräuchliche der Zeit hinausgehen, wäre kaum lohnende Arbeit.

Allein, „die Brucknersche Symphonie als solche hat eine doppelte Bedeutung, eine individuelle als Offenbarung einer ganz bestimmten Künstlerpersönlichkeit, und eine mehr allgemeine als musikgeschichtliche Erscheinung“. (Louis, a. a. O. S. 270.) Und von diesen beiden Gesichtspunkten aus läßt sich die Bedeutung des Wagnerschen Einflusses vielleicht

nicht ganz unzutreffend erfassen. Für den Künstler Bruckner bedeutete die Tonsprache Wagners anscheinend erst die Möglichkeit, seine Gedanken seinem Empfinden, seinem Willen vollkommen entsprechend ausdrücken zu können. Trotz aller Anfechtungen, die er darob zu erleiden hatte, blieb Bruckner „seinem Meister“ treu, und was Wagner Bruckner gegeben hat, vermögen wir nur soweit zu erfassen, als wir es aus den Werken des großen Symphonikers herauszulesen imstande sind. Deczey erwähnt in seinem Buche (S. 63) eine Äußerung Bruckners, die uns einen Maßstab für das persönliche Verhältnis geben kann, in dem sich Bruckner dem Bayreuther Meister gegenüber fühlte, indem er einmal erklärt haben soll: „Wagner sei der einzige Mensch gewesen, vor dem er kniete, und damit habe er das Göttliche ehren wollen, das eben in diesem Menschen Erdengestalt gewonnen.“ Auch wenn man die Symphonie Bruckners als Erscheinung im Verlaufe der musikgeschichtlichen Entwicklung betrachtet, erscheint der Wagnersche Einfluß, der sich in ihr offenbart von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Vom historischen Standpunkte aus hat man sich nicht die Frage vorzulegen, was geschehen wäre, wenn Bruckner mit den Tonschöpfungen Wagners nicht bekannt geworden wäre; derartige Kombinationen mögen an sich vielleicht nicht ganz ohne Reiz sein, allein wir haben es mit der gegebenen Tatsache zu tun und nicht mit der nicht vorhandenen Möglichkeit. Die entwicklungsgeschichtliche Stellung Bruckners nach rückwärts läßt sich heute schon ziemlich klar erfassen. Wir können in Bruckner einen der Endpunkte erblicken, den auf symphonischem Gebiete die romantische Stilrichtung in Österreich, speziell in Wien, gefunden hat. Inwiefern Brahms einen zweiten Endpunkt, nach anderer Richtung weisend und vielfach auch von anderer Richtung kommend, darstellt, ist hier nicht darzulegen.

Spätere Forschung wird vielleicht das Urteil ändern, verbessern, aber heute scheint es, als wäre Bruckner der Fortsetzer und Vollender der im letzten Beethoven und in Schubert zum Durchbruch gelangten österreichischen Romantik in der Musik, die allerdings in der Folgezeit völlig hinter den Vertretern der romantischen Stilrichtung in Deutschland zurücktritt. Gerade in der österreichischen Musik gähnt anscheinend ein großes Loch, in das die Zeit vom Tode Schuberts bis zum Auftreten Bruckners und Brahms' (in Wien) versunken scheint. Von Beethoven und Schubert scheint ein weiter Bogen unmittelbar zu Bruckner zu führen, der aber mit den daher stammenden Einflüssen als erster die Auswirkung der Kunst Wagners auf das Gebiet der absoluten Musik zu vereinen wußte. Wagners Einfluß erscheint also als die eine Komponente, deren Bedeutung entwicklungsgeschichtlich allerdings nicht leicht zu unterschätzen ist, allein in der Tonsprache erschöpft sich die historische Bedeutung Bruckners nicht. August Halm hat in seinem mehrfach erwähnten Buche nicht mit Unglück versucht, Wesen und Sinn der Form klarzulegen. Wenn auch manche allzuharte Urteile den Klassikern gegenüber abgelehnt und nur der allem vorangestellten Absicht zugeschrieben werden können, die Bedeutung Bruckners in dieser Richtung möglichst klar werden zu lassen, muß das Buch doch zweifellos als eines der besten innerhalb der Brucknerliteratur bezeichnet werden. Und in der Ausgestaltung und Weiterbildung der am Ende der Wiener klassischen Periode, scheinbar auch am Ende der Entwicklung angelangten musikalischen Form liegt vielleicht die noch mehr ins Gewicht fallende weitere Komponente in der Bedeutung Bruckners. Er war es, der unter Wahrung des in langer Entwicklung gewordenen, von den Klassikern der Nachwelt übermachten formalen Grundgerüsts die Weiterentwicklung anbahnte, der die Freiheiten, die auch schon der letzte Beethoven aufweist, richtig erfaßte, nicht aber im Unvermögen, der alten Form neues Leben einzuhauchen, sie zerbrach, ohne Vollwertiges an ihre Stelle zu setzen.

Brucknersches Wesen erschöpft sich also durchaus nicht darin, daß er seine Gedanken in der von Wagner in der dramatischen Musik gebrauchten Tonsprache ausdrückte. Diese Sprache bildet wohl ein wesentliches Merkmal seiner späteren Werke, allein auch wenn man von ihr absieht, die hauptsächlich die Scheidewand zwischen den Werken bildet, die sie aufweisen, und den vorangegangenen, zeigt sich eine Reihe von allen Werken des Meisters gemeinsamen Zügen, hinsichtlich deren auch wieder die stilkritische Forschung erst darlegen muß, inwieweit sie Bruckner in ihm bekannten Werken schon ausgebildet oder noch unentwickelt vorfand, in welcher Richtung wir also wieder einen Einfluß irgendwoher feststellen können.

Bruckners Instrument war die Orgel; von Kindesbeinen an war er mit ihr vertraut. Besonders kunstvoll mag ja das Spiel des zwölfjährigen Knaben nicht gewesen sein, wenn er seinen kranken Vater auf dem Windhager Kirchenchor vertrat. Wenn auch der Vater dem Knaben den ersten Musikunterricht erteilte, das eigentliche Lernen begann erst bei Vetter Weiss, dem Schullehrer in Hörsching, der bekanntlich den kleinen Anton im Jahre 1835 auf ein Jahr zu sich nahm und ihn, wie Bruckner in einem Briefe an Pfarrer Lanninger später selbst schreibt, „die ersten Anfänge zur Orgel“ lehrte. Die Orgel war es ja auch, der wir zu verdanken haben, daß Bruckner den Lehrberuf aufgab und sich ganz der Musik widmete. Daß die intensive Beschäftigung mit einem Instrument von so ausgeprägter Eigenart, wie es die Orgel ist, auch auf die Art des Komponierens Einfluß üben mußte, ist wohl sicher. Wie keine andere bedingt ja die Orgelmusik Genauigkeit und Folgerichtigkeit in Akkordfolge, Stimmführung, kurz tiefgründige musiktheoretische Grundlage. Die Technik des Instruments selbst bringt gewisse Eigenheiten in den zum Vortrag auf ihm bestimmten Kompositionen mit sich, auch im freien, improvisatorischen Spiel ist man gezwungen, den technischen Besonderheiten des Instruments zu folgen. Es bilden sich dadurch gewisse, immer wiederkehrende Eigenheiten in der Orgelmusik heraus, die wir bei Bruckner auch in den Orchesterwerken wiederfinden. Es würde hier zu weit führen, dem im Einzelnen nachzugehen, es sei nur kurz z. B. auf die in den Symphonien Bruckners immer wiederkehrende Technik des Orgelpunktes hingewiesen, die wir in so ausgeprägtem Maße bei anderen Meistern der Symphonie wohl kaum finden. Von der F-moll Symphonie und der Ouvertüre bis zur Neunten finden wir nur wenige Sätze, die nicht an bedeutsamer Stelle einen Orgelpunkt aufweisen. So kann man z. B. fast mit Sicherheit am Ende der Durchführung bei Bruckner einen Orgelpunkt erwarten. Auch die Sequenzen, die in den Symphonien Bruckners eine so bedeutende Rolle spielen, dürften von der Orgelmusik nicht ganz unabhängig sein, besonders wenn sie als Ausdrucksmittel für Steigerungen in Verbindung mit einem Orgelpunkt Verwendung finden. Allein über solche besondere Manieren hinaus scheint die Orgel ganz allgemein die Kompositionstechnik Bruckners beeinflusst zu haben. Wie bei keinem anderen Komponisten spielt bei Bruckner die Baßführung die größte Rolle. Man wird weit Umschau halten müssen, um irgendwo anders auch nur ähnliche harmonische Reichhaltigkeit mit solcher Ruhe in den Bässen vereinigt zu finden. Die stufenweise oder chromatische Baßfortschreitung kann mit Recht als ein kennzeichnendes Merkmal Brucknerscher Kompositionstechnik bezeichnet werden. Die ganz besondere Rücksichtnahme auf die Führung des Basses gehört aber wohl auch zu den Eigenheiten der Orgelkomposition. Wenn man die Baßstimme bei Bruckner allein betrachtet, meint man oft die Pedalstimme eines Orgelsatzes vor sich zu sehen. Auch die bis in die kleinsten Feinheiten durchdachte Stimmführung, von der die zahlreichen Randbemerkungen in den Handschriften Bruckners Zeugnis ablegen, mag nicht nur auf den gründlichen Theorieunterricht Sechters zurückgehen, sondern auch mit der Orgelkunst Bruckners in Zusammenhang stehen. Daß auch manche Eigenheiten der Instrumentation, die mitunter den Eindruck von Manualwechsel hervorrufen, auf Einflüsse von seiten der Orgel zurückzuführen sind, wurde schon von anderer Seite wiederholt hervorgehoben.

Neben derartige Einflüsse aus dem Gebiete der Kunstmusik treten bekanntlich bei Bruckner auch ganz offensichtlich solche von seiten der Volksmusik. Wie Franz Schubert die Musik der Wiener Vorstädte in seinen Werken zu den höchsten Höhen emporhob, so treten uns in Bruckners Symphonien die ländlichen Tanzweisen seiner Heimat entgegen. Ein Vergleich der volkstümlichen Weisen in den Werken der beiden Meister würde Manches zur vergleichenden Kennzeichnung der Volksmusik Wiens und des oberösterreichischen Landes beizutragen vermögen. Sieht man von den bekannten Ländlerweisen in den Scherzis Bruckners, insbesondere in den Trios, ab, auch die von Bruckner selbst als „Polka“ bezeichnete Weise im ersten Satze der 3. Symphonie trägt zweifellos noch immer den Stempel der Behäbigkeit, die den Bewohnern des oberösterreichischen Flachlandes der übermütigen Leichtlebigkeit des Wieners gegenüber eigen ist. Andererseits wird man aber in den Volksweisen Bruckners vergeblich den süßen Ton der leichtén Melancholie suchen, den Schubert der Wiener Volksmusik ablauschte.

Damit sind nur einige wenige, besonders ins Auge fallende kennzeichnende Merkmale in den Werken Bruckners kurz angedeutet. Fast jede Seite seiner Partituren gibt Zeugnis von

der individuellen Eigenart seines Wesens. Es seien z. B. nur noch die bekannten „Choräle“ in seinen Symphonien erwähnt. Eine Partitur Bruckners hat ein derart eigenes Gepräge, daß eine Verwechslung mit anderen Meistern seiner Zeit nur schwer möglich ist, so daß eine Partiturseite z. B. von Gustav Mahler und Richard Strauss so gänzlich anders aussieht als eine aus Bruckners Symphonien. In jedem Takte drückt sich eben in all den verschiedenen Richtungen, die dabei in Betracht kommen, die Eigenart des großen Künstlers derart aus, daß es oft Wunder nimmt, wenn man trotzdem immer wieder auf gemeinsame Züge stößt, denen aber durch die Eigenart des betreffenden Künstlers individueller Charakter in solchem Maße aufgeprägt wird, daß oft auf den ersten Blick der gemeinsame Untergrund gar nicht ohne weiteres zu erkennen ist. Dieses größere Unterscheidungsvermögen mag wohl vor allem darauf zurückzuführen sein, daß wir gleichsam das Werden dieser Kunst miterleben, in ihr aufgewachsen sind und noch nicht die Entfernung von ihr gewonnen haben, die uns in der Musik früherer Zeiten viel größere Komplexe unter einen Blick zusammenfassen läßt, dafür aber die unterscheidende Erkenntnis der Einzelheiten erschwert. Gewiß ist es nur sehr schwer möglich, Ereignisse der Gegenwart kritisch in objektiver Weise zu erfassen, allein gerade bei Bruckner scheint nunmehr der Zeitpunkt gekommen, wo auch die objektive historische Forschung an die kritische Behandlung seines Werkes herantreten darf. Wenn auch die Spanne Zeit noch kurz ist, die uns von den Tagen trennt, als Bruckner noch als Schaffender, Lehrender und Lernender unter uns weilte, kommt der Forschung doch wieder der unschätzbare Vorteil zugute, daß in manchen Punkten persönliche Erinnerungen von heute noch lebenden Freunden und Schülern des Meisters zu Gebote stehen, die ergänzend und klärend herangezogen werden können.

Fünfundzwanzig Jahre sind es her, seit der Leichenzug, den die Stadt Wien ihrem Adoptivsohne Anton Bruckner wie einem ihrer Größten bereitet hatte, vom Belvedere zur Karlskirche sich bewegte. Vom schlichten Schulhause eines oberösterreichischen Dorfes hatte der Lebensweg Bruckners seinen Ausgang genommen, von einem kaiserlichen Schlosse aus trat der Meister seinen letzten Gang an. Der einstige Unterlehrer von Windhag, der froh sein mußte, bei Kirchtagen und Hochzeiten zum Tanze aufzuspielen, um sein Leben fristen zu können, beschloß als Ehrendoktor und Lektor der Wiener Universität, Hoforganist und Professor am weltberühmten Wiener Konservatorium seine Laufbahn. Vertreter der Wissenschaft, der Kunstwelt, der Behörden gaben ihm das letzte Geleite, das erste Orchester der Welt, die größten Chöre der Hauptstadt vereinigten sich, den toten Meister zu ehren, ehe er die Heimfahrt antrat, die ihn an die Stätte zurückbringen sollte, von der er seinen künstlerischen Ausgang genommen. Es war kein ebener, blumenumsäumter Pfad, der Bruckners Lebensgang bezeichnet. So manchen anderen hätten die Widerwärtigkeiten mißverstandenen Künstlertums und gehässiger Feindschaft zu Fall gebracht, allein der tiefinnerste Glaube an seine Sendung, gestützt durch die treue Liebe und Anhänglichkeit eines anfangs nur kleinen Kreises von Schülern und Freunden, ließ den Meister unbeirrt seinen Weg zur Höhe fortsetzen, bis auch der Gegner sich in stummer Bewunderung beugen mußte. Wenn sich nunmehr nach 25 Jahren das Andenken an den dahingegangenen Meister in besonderer Weise erneuert, möge auch das Bewußtsein wieder wach werden, daß wir damit nur einen geringen Teil der Dankesschuld abtatten, die uns Bruckner verpflichtet, dem es wahrlich nicht leicht gemacht ward, seiner Mitwelt die Gaben seiner Kunst zu spenden. Wenn ein Volk Berechtigung hat, in Zeiten tiefer Not mit dankbarer Bewunderung und mit Stolz zu den Großen seines Stammes aufzublicken, so wird das Andenken Bruckners in diesen Tagen mit Recht allenthalben gefeiert werden, als das Andenken eines der Größten im Reiche der Tonkunst, die im 19. Jahrhundert aus dem Boden österreichisch-deutschen Volkstums erwachsen.

1. Allegro molto vivace.

marcato
1. Vl. *p* Tutti *ff* u.s. no.

2. *pp* Str. Fl. Ob. Kl. Tutti *ff* u.s. no.

3. *dolce* Str. *p* *p* *cresc.* *sfs* Hr. u.s. no.

pp Hr. *mf* Hr. *p* u.s. no.

4. *poco a poco cresc.*

5. *dolce* ob. *pp* Str. *p* *dimin.* u.s. no.

Hr. u.s. no.

6. *Fl.* *legato*
 Hr. Pos. *ff* *p* Str. *p* *cresc.* u. s. 10.

7. *bis* *bis*
 Str. Pos. *mf* *sempre dim.* *p* *dimin.* *pp* u. s. 10.

8. Str. *pp*

9. Str. *decresc.* *p*

10. Hr. u. s. 10.
poco a poco cresc.

11. Tutti. *ff* u. s. 10.

12. Str. Hr. Hr. *f* Str. *p*

13. Tutti. *ff* u. s. 10.

13. Str. Hr. Pk. *mf* *cresc.* u. s. 10.

14. Str. *p* u. s. 10.

15. *mf* Str. Hr. *cresc.* M. S. 10.

16. Fl. Kl. *legato* M. S. 10. 17. Fl. M. S. 10.

18. Marsch. *p* *risoluto* *trium* M. S. 10.

19. *Tutti. f* M. S. 10.

20. *dolce* 21. Br. Fg. VI. Kl. VI. Fl. Ob. Kl. *p* *ff* *ff*

22. Moderato. 23. *p* VI.

24. Str. *p* Ob. Fg. M. S. 10.

25. Fg. M. S. 10.

26. M. S. 10.

OUVERTÜRE

G MOLL

für Orchester

von

ANTON BRUCKNER

(Nachgelassenes Werk)

veröffentlicht mit der Studie:

Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners

von

Dr. Alfred Orel



Aufführungsrecht vorbehalten. — Droits d'exécution réservés.

UNIVERSAL-EDITION A. G.

WIEN Copyright 1921 by Universal-Edition NEW YORK

Die Herausgabe dieser Ouverture, deren Handschrift sich in der Wiener Stadtbibliothek befindet, erfolgt mit Bewilligung der Stadt Wien. — Das Werk dürfte in der Zeit entstanden sein, als Bruckner in Linz den Unterricht des dortigen Theaterkapellmeisters Otto Kitzler in Formenlehre und Instrumentation genoß. Über die Stellung der Ouverture im Gesamtschaffen Bruckners bringt die Studie des Gefertigten „Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners“ (U.-E. 6570a) Näheres.

Revisionsbericht.

Sämtliche Abweichungen von der Handschrift wurden in Klammer gesetzt. Für die wissenschaftlich-kritische Herausgabe kommen folgende in Betracht: S. 4: Fl. Ob. Fag. fehlen Marc.-Zeichen; T. 10: 2 Vl. Vcl. Cb. fehlt Auflöser; S. 9, T. 6: Kl. fehlt \flat ; S. 13, T. 7: Fl. fehlt \sharp ; T. 8: Vcl. Cb.: e c g e; S. 14, T. 5, S. 15, T. 1—4/1: Marc.-Zeichen nur in Trbni. u. 1. Vl.; S. 15, T. 1: 2. Trbne. c; S. 16, T. 4: Fag. fehlt \flat ; T. 5: Trbni. fehlt \sharp ; S. 17, T. 3: 2. Trbne. a; T. 5: Fg. c g e s c; S. 18, T. 4: Fl. g d c e s d; T. 5: Fl. letzte Note d; S. 19, T. 4: 2. Vl. a statt as; T. 5: Vla. des as g ges; S. 24, T. 1: Vla. be; T. 2: Vcl. Cb.: fehlt \sharp ; S. 25, T. 3: Vla. letzte Note a; T. 8: Kl. fehlt \sharp ; S. 26, T. 2: Fl. a a b; T. 8: Fl.: c b a d; S. 29, T. 8: Vla. fehlt \sharp ; S. 32, T. 3: Trbni. fehlt \flat ; S. 33, T. 4: Vla. letzte Note a, Vcl. e s c d h; T. 8: 1. Vl. \flat statt \sharp ; S. 35, T. 1: 2. Vl. fehlen \sharp ; S. 36, T. 2: Fag. des statt d; 3. Viertel: Vla. g f; T. 3: Fl. es statt g; 1. Fag. e; T. 4: 1. Fag. a; S. 38, T. 2: Vla. letzte Note es; S. 40, T. 2: Vla. a statt as; T. 3: Vla. e g c c; T. 6, S. 41, T. 1: Kl. fehlen Marc.-Zeichen; S. 41, T. 10: 1. Vl. „2^e corde“; S. 42, T. 3: Fl. \sharp statt \flat ; T. 8: Trbni. fehlt \sharp . Ferner ist in der HS. des öfteren eine zweifellos mehreren Instrumenten zukommende Vortragsbezeichnung nur bei einzelnen eingetragen.

Dr. Alfred Orel.

Die in obigem Revisionsberichte nicht angeführten, durch Klammern gekennzeichneten Abweichungen von der Handschrift bedeuten die von JOS. V. WÖSS stammende Einrichtung für den praktischen Gebrauch.

Aufführungsrecht vorbehalten.
 Droits d'exécution réservés.

OUVERTURE.

Introduction.
Adagio.

Anton Bruckner.
(1824 - 1896.)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- Piccolo:** Treble clef, C4, dynamic *ff*.
- Flauto:** Treble clef, C4, dynamic *ff*.
- 2 Oboi:** Treble clef, C4, dynamic *ff*.
- Clarineti in B:** Treble clef, B3, dynamic *ff*.
- 2 Fagotti:** Bass clef, C3, dynamic *ff*. Includes a dynamic change to *p* and back to *ff*.
- 2 Corni in F:** Treble clef, F3, dynamic *ff*.
- 2 Trombe in B:** Treble clef, B3, dynamic *ff*.
- Tromboni:** Bass clef, B2, dynamic *ff*. Includes a trill marked *(a 3)*.
- Timpani G-D:** Bass clef, G2-D3, dynamic *ff*. Includes trill markings *tr*.
- Violino 1:** Treble clef, C4, dynamic *ff*.
- Violino 2:** Treble clef, C4, dynamic *ff*.
- Viola:** Alto clef, C3, dynamic *ff*. Includes a dynamic change to *p*.
- Violoncello:** Bass clef, C3, dynamic *ff*. Includes a dynamic change to *p*.
- Contrabasso:** Bass clef, C2, dynamic *ff*.

The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *Adagio*. The piece begins with a series of chords and single notes, building in intensity with *ff* dynamics. There are several dynamic changes, including a *p* (piano) section in the bassoon and viola parts.

1

Fl. 1. Solo. *p dolce* *cresc.* *f*

2 Ob. *cresc.* *f* *p*

2 Clar. in B. *cresc.* *f* *p*

2 Fag. *Solo* *(cresc.)* *f* *(cresc.)* *(\leftarrow)* *f*

Vl. 1. *p* *poco a poco cresc.* *f* *(delesc.)*

Vl. 2. *p* *poco a poco cresc.* *f* *(delesc.)*

Vla. *p* *(poco a poco cresc.)* *f* *(delesc.)*

Vlc. *(p)* *poco a poco cresc.* *f* *delesc.*

Cb. *(p)* *(poco a poco cresc.)* *f* *(delesc.)*

2 Ob. *fp*

2 Clar. in B.

Vl. 1. *p* *più dimin.* *pp*

Vl. 2. *(p)* *più dimin.* *pp*

Vla. *p* *(più dimin.)* *pp*

Vlc. *p* *più dimin.* *pp*

Cb. *p* *più dimin.* *pp*

②
(Allegro non troppo.)

1. *pp*

2.

1a. *molto staccato*
pp

Flc.

Cb.

③ *Soli*

Ob. *p*

Clar. in B. *p*

Fag. *p*

2 Cor. in F. *mf Solo*

③

Vl. 1. *p* *sempre legato*

Vl. 2. *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

(poco rit.) **4** *(a tempo)*

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in F. *1. Solo*

2 Trbe. in B.

3 Trbni.

Timp.

(poco rit.) **4** *(a tempo)*

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in F.

2 Trbe. in B.

3 Trbni.

Timp.

tr tr

f *f*

Vi. 1.

Vi. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

⑤

2 Ob.

2 Fag.

⑤

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

Fl.

2 Clar. in B.

2 Fag.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

sempre legato

poco a poco crescendo

sempre legato

poco a poco crescendo

poco a poco crescendo

poco a poco crescendo

poco a poco crescendo

poco a poco crescendo

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

p (cresc.)

mf

f

p (cresc.)

mf

f

f

f

f

f

Fl. *un poco riten.*

Ob. *pp*

Clar. in B.

Fag.

Cor. in F. *fp*

Vl. 1. *un poco riten.*

Vl. 2. *fp*

Vla.

Vlc. *dimin.*

Cb.

⑥ *Un poco meno mosso.*

2 Ob. (1.)

2 Cor. in F. *pp*

Vl. 1. *bon legato*

Vl. 2. *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

2 Ob. *(espress.)* *(espress.)* *(espress.)* *(espress.)*

2 Clar. in B. *(p)*

2 Cor. in F.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla. *(v)*

Vlc. *(w)*

Cb.

(p)

Fl. *(p)* *(f)* *(7)*

2 Ob. *(p)* *(f)*

2 Clar. in B. *(p)* *(f)*

2 Fag. *(mp)*

2 Cor. in F. *Soli.* *(p)*

Vl. 1. *(7)* *mf*

Vl. 2. *mf*

Vla. *mf*

Vlc. *mf*

Cb. *mf*

Fl.
2 Ob.
2 Clar. in B.
2 Fag.

2 Cor. in F.
Vl. 1.
Vl. 2.
Vla.
Vcl.
Cb.

(sempre stacc.) (mf)

Fl.
2 Ob.
2 Clar. in B.
2 Fag.

(poco rit.)

2 Cor. in F.
Vl. 1.
Vl. 2.
Vla.
Vcl.
Cb.

Soii.

(poco rit.)

⑧ Tempo I.

Musical score for woodwinds and percussion. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), 2 Oboes (2 Ob.), 2 Clarinets in B-flat (2 Clar. in B.), 2 Bassoons (2 Fag.), 2 Cor Anglais in F (2 Cor. in F.), 2 Trumpets in B-flat (2 Trbe. in B.), 3 Trombones (3 Trbni.), and Timpani (Timp.). The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The Piccolo part has a trill (tr) in the second measure. The Clarinet in B-flat part has a marcato (*marc.*) section starting in the third measure. The Timpani part has trills (tr) in the first and second measures.

⑧ Tempo I.

Musical score for strings. The instruments listed are Violin I (Vl. 1.), Violin II (Vl. 2.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The Violin I part has a trill (tr) in the second measure. The Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts all have marcato (*marc.*) markings in the third measure.

9

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in F.

2 Trbe. in B.

3 Trbni.

Timp.

9

VI. 1.

VI. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in F.

2 Trbc. in B.

3 Trbni.

Timp.

VI. 1.

VI. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

ff

tr

(a 3)

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra, numbered 18. It contains staves for various instruments: Piccolo, Flute (Fl.), two Oboes (2 Ob.), two Clarinets in B-flat (2 Clar. in B.), two Bassoons (2 Fag.), two Horns in F (2 Cor. in F.), two Trumpets in B-flat (2 Trbc. in B.), three Trombones (3 Trbni.), Timpani (Timp.), Violin I (VI. 1.), Violin II (VI. 2.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Piccolo part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a trill-like figure. The Flute part has a dynamic marking of *p* (piano). The Oboe part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet part has a dynamic marking of *p*. The Bassoon part has a dynamic marking of *p*. The Horn part has a dynamic marking of *p*. The Trumpet part has a dynamic marking of *p*. The Trombone part has a dynamic marking of *p*. The Timpani part has a dynamic marking of *tr* (trill). The Violin I part has a dynamic marking of *p*. The Violin II part has a dynamic marking of *p*. The Viola part has a dynamic marking of *p*. The Violoncello part has a dynamic marking of *p*. The Contrabass part has a dynamic marking of *p*. The score is arranged in a standard orchestral layout with strings at the bottom and woodwinds and brass at the top.

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in F.

2 Trbe. in B.

3 Trbni.

Timp.

VI. 1.

VI. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

11

11

Fl. *dim.*

Ob. *p*

Clar. in B. *mf* *p* 2. Solo. *(mf)*

Fag. *(dim.)* *(mf)* *(p)*

2 Cor. in F. 1. Solo. *p*

Vl. 1. *mf* *p*

Vl. 2. *mf*

Vla. *mf* *dimin.*

Vlc. *mf* *dimin.*

Cb. *mf* *dimin.*

2 Ob. *(dim.)* Solo. *(poco marcato)* *pp*

2 Clar. in B. *(dim.)* *(pp)*

2 Cor. in F. *(dim.)*

Vl. 1. *pp*

Vl. 2. *pp*

Vla. *(dim.)*

Vlc. *(dim.)*

Cb. *(dim.)*

This musical score page features the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, rests in the first two measures, then plays a melodic line starting in the third measure.
- Fl.** (Flute): Treble clef, plays a melodic line with grace notes throughout.
- 2 Ob.** (Oboes): Treble clef, plays a melodic line with grace notes.
- 2 Clar. in B.** (Clarinets in B-flat): Treble clef, plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- 2 Fag.** (Bassoons): Bass clef, plays a melodic line with grace notes.
- 2 Cor. in F.** (Cor Anglais): Treble clef, rests in the first two measures, then plays a melodic line.
- 2 Trbe. in B.** (Trumpets in B-flat): Treble clef, rests in the first two measures, then plays a melodic line.
- 3 Trbni.** (Trumpets): Bass clef, rests in the first two measures, then plays a melodic line.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, rests throughout the page.
- String Section:**
 - Vl. 1.** (Violin I): Treble clef, plays a melodic line with a *f(cresc.)* dynamic.
 - Vl. 2.** (Violin II): Treble clef, plays a melodic line with a *f(cresc.)* dynamic.
 - Vla.** (Viola): Bass clef, plays a melodic line with a *f(cresc.)* dynamic.
 - Vlc.** (Violoncello): Bass clef, plays a melodic line with a *f(cresc.)* dynamic.
 - Cb.** (Double Bass): Bass clef, plays a melodic line with a *f(cresc.)* dynamic.

15

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in F.

2 Trbe. in B.

3 Trbni.

Timp.

15

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

pp

pp

pp

Detailed description: This page of a musical score contains measures 14 through 18. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe (2), Clarinet in B-flat (2), Bassoon (2), Cor Anglais in F (2), Trumpet in B-flat (2), and Trombone (3). The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The strings are marked *pp* (pianissimo). A circled measure number '15' is placed above the Piccolo staff and below the Violin I staff.

Fl. Solo. (*p*)

2 Ob. 1. Solo (*p*)

2 Fag. Solo. (*p*)

2 Cor. in F. Solo. (*p*)

VI. 1. (*pp*)

VI. 2. (*pp*)

Vla. (*pp*)

Vlc. (*pp*)

Cb. (*pp*)

2 Ob. 1. Solo. (*p*)

2 Clar. in B. (*p*)

2 Fag. 1. (*p*)

2 Cor. in F. 1. (*p*)

VI. 1. (*p*)

VI. 2. (*p*)

Vla. (*p*)

Vlc. (*p*)

Cb. (*p*)

16

Fl. *f*

2 Ob. *mf*

2 Cor. in F. *p*

Vl. 1. *p*

Vl. 2. *p*

Vla. *p*

Vlc. *(sempre stacc.)*

Cb. *(sempre stacc.)*

Fl. *(sempre stacc.)*

2 Clar. in B. *Solo. (mf)* *(mf)* *(sempre stacc.)* *cresc.*

2 Fag. *mf* *(cresc.)*

2 Cor. in F. *mf*

Vl. 1. *mf* *(sempre stacc.)* *cresc.*

Vl. 2. *mf* *(sempre stacc.)* *cresc.*

Vla. *mf* *(sempre stacc.)* *(cresc.)*

Vlc. *(cresc.)*

Cb. *(cresc.)*

2. Clar. in B.

2. Fag.

2. Cor. in F.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

(dim.)

pp(p)(dim.)

(pp)

dim.

(dim.)

(dim.)

(dim.)

(dim.)

(dim.)

1. Ob.

1. Clar. in B.

1. Fag.

1. Cor. in F.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

18

pp

p

18

pp

(stacc. sempre)

Fl. (19)

2 Ob. *(p)*

2 Clar. in B. *(p)*

2 Fag. *(p)*

2 Cor. in F. 1. Solo. *(p)* *(pp)*

Vi. 1. (19) *(v)*

Vi. 2. *p* *(v)*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

2 Ob. *f*

2 Clar. in B. *(cresc.)*

2 Fag. *(cresc.)*

2 Cor. in F. *f (mf)*

Vi. 1. *(cresc.)* *(più f)* *f*

Vi. 2. *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Vlc. *cresc.* *f*

Cb. *f*

20

Picc. *ff* *f cresc.* *ff*
 Fl. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*
 2 Ob. *ff* *(f cresc.)* *(cresc.)* *ff*
 2 Clar. in B. *ff* *f* *(f cresc.)* *ff*
 2 Fag. *ff* *(f cresc.)* *ff*
 2 Cor. in F. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*
 2 Trbe. in B. *ff* *(mf)* *cresc.* *ff*
 1 Trbni. *ff* *ff*
 Timp. *tr* *ff* *(mf)* *(cresc.)* *ff*
 Vl. 1. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*
 Vl. 2. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*
 Vla. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*
 Vlc. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*
 Cb. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in F.

2 Trbe. in B.

3 Trbni.

Timp.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

f *ff* *mf*

Fl. *rit.*

2 Ob. *dim.* *p*

2 Clar. in B. *dim.* *p*

2 Fag. *dim.* *p*

2 Cor. in F. (mutano in G)

2 Trbe. in B. (mutano in D)

3 Trbni.

rit.

Vl. 1. *dim.* *p* *dim.*

Vl. 2. *dim.* *p* *dim.*

Vla. *dim.* *p* *dim.*

Vlc. *dim.* *p* *(dim.)*

Cb. *(dim.)* *(p)*

② Un poco meno mosso.

2 Fag.

Vl. 1. *p*

Vl. 2. *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

Tempo I.

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

(Soli.)

2 Cor. in G.

2 Trbe. in D.

3 Trbni.

Timp.

Tempo I.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vcl.

Cb.

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in G.

2 Trbe. in D.

3 Trbni.

Timp.

Vi. 1.

Vi. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

23

Picc. *(sempre marc.)*

Fl. *(sempre marc.)*

2 Ob. *(sempre marc.)* **f**

2 Clar. in B. *(sempre marc.)* **f**

2 Fag. *(sempre marc.)* **f**

2 Cor. in G. *(sempre marc.)* **f**

2 Trbe. in D.

3 Trbni. **f**

Timp.

23

Vl. 1. *(sempre marc.)* **f**

Vl. 2. *(sempre marc.)* **f**

Vla. *(sempre marc.)* **f**

Vlc. *(sempre marc.)* **f**

Cb. *(sempre marc.)* **f**

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in G.

2 Trbe. in D.

3 Trbni.

Timp.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

f cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

(p)

(mp)

(mf)

(mf)

tr

(mf)

(mf)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Picc.

Fl. *f* *fzpppp*

2 Ob. *fpp(p)*

2 Clar. in B. *fpp(p)* *(p)*

2 Fag. *fpp(p)*

2 Cor. in F. *fz*

2 Trbe. in B. *fz*

3 Trbni. *fz*

Timp. *tr* *fz*

Vl. 1. *(f) pp(p)*

Vl. 2. *(f) pp(p)*

Vla. *(f) pp(p)*

Vlc. *(f) pp(p)*

Cb. *(f) pp(p)*

Clar. in B.
Fag.
Cor. in F.
Vl. 1.
Vl. 2.
Vla.
Vlc.
Cb.

(dim.)
pp(p)(dim.)
(pp)
(dim.)
(dim.)
(dim.)
(dim.)
(dim.)

2 Ob.
2 Clar. in B.
2 Fag.
2 Cor. in F.
Vl. 1.
Vl. 2.
Vla.
Vlc.
Cb.

18
p
pp
p
p
18
pp
pp
(stacc. sempre)

Fl. (p) (19)

2 Ob. (p)

2 Clar. in B. (p)

2 Fag. (p)

2 Cor. in F. 1. Solo. (p) (pp)

Vl. 1. (19) (v) p(v)

Vl. 2. p

Vla. p

Vlc. p

Cb. p

2 Ob. f

2 Clar. in B. (cresc.)

2 Fag. (cresc.)

2 Cor. in F. f(mf)

Vl. 1. (cresc.) (mf) f

Vl. 2. (cresc.) (piu f) f

Vla. (cresc.) f

Vlc. (cresc.) f

Cb. (cresc.) f

20

Picc. *ff* *f cresc.* *ff*

Fl. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*

2 Ob. *ff* *(f cresc.)* *(cresc.)* *ff*

2 Clar. in B. *ff* *f* *(f cresc.)* *(cresc.)* *ff*

2 Fag. *ff* *(f cresc.)* *(cresc.)* *ff*

2 Cor. in F. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*

2 Trbe. in B. *ff* *(mf)* *cresc.* *ff*

3 Trbni. *ff* *(mf)* *(cresc.)* *ff*

Timp. *tr* *ff* *(mf)* *(cresc.)* *ff*

20

Vi. 1. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*

Vi. 2. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*

Vla. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*

Vlc. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*

Cb. *ff* *f* *(cresc.)* *ff*

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in F.

2 Trbe. in B.

3 Trbni.

Timp.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

f *ff* *mf*

Fl. *rit.*

2 Ob. *dim.* *p*

2 Clar. in B. *dim.* *p*

2 Fag. *dim.* *p*

2 Cor. in F. (mutano in G)

2 Trbe. in B. (mutano in D)

3 Trbni.

rit.

Vl. 1. *dim.* *p* *dim.*

Vl. 2. *dim.* *p* *dim.*

Vla. *dim.* *p* *dim.*

Vlc. *dim.* *p* *(dim.)*

Cb. *(dim.)* *(p)*

21 Un poco meno mosso.

2 Fag.

Vl. 1. *p*

Vl. 2. *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

22 Tempo I.

Picc.
Fl.
2 Ob.
2 Clar. in B.
2 Fag.

2 Cor. in G.
2 Trbe. in D.
3 Trbni.
Timp.

(Soli)

23 Tempo I.

Vl. 1.
Vl. 2.
Vla.
Vcl.
Cb.

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in G.

2 Trbe. in D.

3 Trbni.

Timp.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

23

Picc. *(sempre marc.)*

Fl. *(sempre marc.)*

2 Ob. *(sempre marc.)* *f*

2 Clar. in B. *(sempre marc.)* *f*

2 Fag. *(sempre marc.)* *f*

2 Cor. in G. *(sempre marc.)* *f*

2 Trbe. in D.

3 Trbni. *f*

Timp.

23

Vl. 1. *(sempre marc.)* *f*

Vl. 2. *(sempre marc.)* *f*

Vla. *(sempre marc.)* *f*

Vlc. *(sempre marc.)* *f*

Cb. *(sempre marc.)* *f*

21

Picc. *f* *(cresc.)*

Fl. *f* *(cresc.)*

2 Ob. *f* *(cresc.)*

2 Clar. in B. *f* *(cresc.)*

2 Fag. *f* *(cresc.)*

2 Cor. in G. *f* *(cresc.)*

2 Trbe. in D. *f* *(mf)*

3 Trbni. *f* *(cresc.)*

Timp. *tr*

24

Vl. 1. *f* *(cresc.)*

Vl. 2. *f* *(cresc.)*

Vla. *f* *(cresc.)*

Vlc. *f* *(cresc.)*

Cb. *f* *(cresc.)*

25

Picc.

Fl.

2 Ob.

2 Clar. in B.

2 Fag.

2 Cor. in G.

2 Trbe. in D.

3 Trbni.

Timp.

più cresc. *ff*

tr *tr*

ff p cresc.

25

Vl. 1.

Vl. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

più cresc. *ff*

più cresc. *(ff)*

più cresc. *ff*

più cresc. *(ff)*

più cresc. *ff*

(a tempo
ritenente.) (Largo) Largo.

(poco accel.)

icc.
Fl.
Ob.
2 Clar. in B.
Fag.

2 Cor. in G.
2 Trbe. in D.
Trbni.
Timp.

(a tempo
ritenente.) (Largo) Largo.

(poco accel.)

Vi. 1.
Vi. 2.
Vla.
Vlc.
Cb.

DATE DUE

**Music Library
University of California at
Berkeley**

