

Mastervortrag

Anton Bruckners 4. Symphonie in Es-Dur «Romantische», WAB 104

Ein Vergleich des langsamen Satzes zwischen der «Fassung 1874» und
«Fassung 1878/80»

Wolfgang Drescher*

Hochschule für Musik Freiburg

4. Juli 2018

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Das Problem der Fassungen	3
2.1	Im allgemeinen zu den Symphonien	3
2.2	Zu den Fassungen der 4. Symphonie	4
3	Vergleich der langsamen Sätze	6
3.1	Kürzungen	7
3.1.1	Schnellere Übergänge zwischen den Formteilen	8
3.1.2	Fehlende Sequenzen oder Sequenzglieder	8
3.2	Ergänzungen	9
3.3	Umarbeitungen	10

* Klasse: Prof. Dr. Felix Diergarten

3.4	Instrumentation	12
4	Kontrapunktische Untersuchungen	13
4.1	Trugschlüssige Wendungen	14
4.2	Wechsel des Tongeschlechts	14
4.3	Harmonik	14
5	Die Vierte als Zyklus der Bilder	14
6	Conclusio	15

1 Einleitung

Im Musikwissenschaftlichen Seminar über Bruckners Symphonien bei Felix Diergarten in diesem Semester sind wir bei der 4. Symphonie über ein viel versprechendes Zitat gestossen. Hans-Joachim Hinrichsen schreibt in seinem musikalischen Werkführer über Bruckners Sinfonien: «Insbesondere kann einen das genaue Studium der Umarbeitung des langsamen Satzes die philosophische Kunst des Staunens lehren».¹ Er beschreibt im weiteren Verlauf ein paar Punkte, in denen sich die beiden Fassungen voneinander unterscheiden; wie z.B. die Tempoveränderung des B-Teils vom *Adagio* zum *Andante quasi Allegretto* in dem der Satz auch beginnt; oder auch einer großen Menge an Substanz die in den beiden B-Teilen weggenommen wurde. Insgesamt schreibt Hinrichsen, dass durch die Umarbeitung des langsamen Satzes der 4. Symphonie ein «Dokument souveräner Redaktionsarbeit eines seiner Sache absolut sicheren Könners»² sei. Und: «Auf demselben formalen Grundriss ist im Rahmen derselben Anzahl von Takten und auf der Basis desselben thematischen Materials ein vollständig anderer Satz entstanden».³

Mit dieser Ausgangslage habe ich eigene *genaue Studien* des langsamen Satzes gemacht und dabei mit einem eher musiktheoretischen als musikwissenschaftlichen Blickwinkel analysiert. Ich hoffe damit im folgenden weitere Gründe für die «philosophische Kunst des Staunens» zeigen können.

2 Das Problem der Fassungen

Wie ein Grossteil der Bruckner Symphonien gibt es auch bei der 4. Symphonie das Problem mit den unterschiedlichen Fassungen. Ich möchte erst einen kurzen Überblick über die Problematik im Allgemeinen geben und anschliessend im konkreten Fall der 4. Symphonie erklären welche Fassungen es gibt und auf welche ich mich bei meinem Vergleich beziehe.

2.1 Im allgemeinen zu den Symphonien

Wären die Symphonien Bruckners alle von Anfang an ein Erfolg gewesen, würde es das Problem mit den unterschiedlichen Fassungen heute wohl nicht geben. Dies sieht man z.B. daran,

¹ Hinrichsen, *Bruckners Sinfonien*, S. 76.

² Ebd., S. 77.

³ Ebd., S. 77.

dass die 7. Symphonien, die bei der Uraufführung erfolgreich war, nur eine einzige Fassung aufweist. Andere Symphonien wie die «Studiensymphonie» oder die «Annullierte», die von Bruckner nicht als *aufführungswürdig* angesehen wurden, oder Symphonien die nicht zu Lebzeiten Bruckners aufgeführt wurden wie z.B. die 9. Symphonie sind ebenfalls befreit von dieser Problematik. Es bleiben nur die ersten vier Symphonien und die 8. übrig, die aus unterschiedlichen Gründen überarbeitet wurden.

Dazu kommt, dass zusätzlich zu Bruckners eigenen Überarbeitungen selbst auch einige seiner Schüler, wie die Brüder Josef und Franz Schalk, Ferdinand Löwe und der Dirigent Felix Mottl Vorschläge für Korrekturen gaben und teilweise sogar direkte Umarbeitungen für Druckfassungen und Anpassungen für Aufführungen der Symphonien vornahmen.

Zu behaupten, dass Bruckner wegen seiner unsicheren Persönlichkeit und öffentlichen Misserfolgen seiner Werke unter *Fremdeinfluss* geraten sei und er deswegen nur eingeschränkt als verantwortlicher Komponist der späteren Fassungen in Frage kommt ist somit auch nicht ganz korrekt. Die Umarbeitungen seiner Schüler Schalk und Löwe wurden gründlich von Bruckner geprüft und korrigiert und dann von ihm selbst für den Druck autorisiert. Hinrichsen schreibt: «Heute steht fest, dass solche Urteile nicht nur in höchstem Maße ungerecht sind, sondern auch die Verantwortung Bruckners für die Revisionen massiv unterschätzen.»¹

Prinzipiell gab es zwei grosse Überarbeitungsphasen: 1876-1880 und 1887-1891. In der ersten dieser beiden Phasen korrigiert er einen Grossteil der vor 1876 entstandenen Symphonien, vorallem in metrischer Hinsicht. Dies tut er unter anderem auch um der Theorie seines Lehrers Simon Sechters mit schweren und leichten Taken gerecht zu werden. Vereinfacht gesagt wird jeder Takt von eins bis acht durchnummeriert und die musikalischen Phrasen- und Periodenlängen so angepasst, dass sie in dieses Schema passen. In der zweiten Phase ab 1887 korrigiert er erneut viele seiner bereits abgeschlossenen Werke, da diese unter Mitwirkung seiner Schüler nun erstmals (bzw. erneut) in den Druck gehen sollen.

2.2 Zu den Fassungen der 4. Symphonie

Ende 1874 vollendet Bruckner vorläufig die Kompositionsarbeiten an seiner 4. Symphonie. Neben mehreren Zwischenstufen lassen sich von dieser Symphonie zwei Gesamtfassungen und drei Fassungen des Finales voneinander unterscheiden. Interessant ist, dass Bruckner noch vor

¹ Hinrichsen, *Bruckners Sinfonien*, S. 33.

der Uraufführung am 20. Februar 1881 in Wien die Symphonie mehrfach überarbeitete. 1878 nimmt er innerhalb der ersten grossen Überarbeitungsphase Änderungen an der gesamten Symphonie vor. Es entsteht dabei die 2. Fassung mit dem sogenannten «Volksfest»-Finale. Zwei Jahre später, immer noch vor der Uraufführung, komponierte er zu dieser Fassung ein komplett neues Finale, in der die Coda aus dem «Volksfest»-Finale an den Anfang des Satzes gestellt wird. Als die Symphonie nach der Uraufführung zum ersten mal in Detuschland gespielt werden soll (und Bruckner damit zum ersten mal überhaupt in Detuschland gespielt wurde), empfiehlt der Dirigent Felix Mottl ihm, im neuen Finalsatz den Reprisesbeginn komplett zu streichen. Als sich gegen Ende der 1880er Jahre abzeichnet, dass es zur Publikation dieser Symphonie kommen soll, entsteht eine komplette neue, 3., Fassung, deren Umarbeitung aber hauptsächlich durch den Brucknerschüler Ferdinand Löwe vorgenommen wurden, aber durch Bruckner selbst gründlich überprüft und autorisiert wurde. Neben vielen Uminstrumentierungen in dieser Fassung (Becken, Piccoloflöte und Basstuba), wird ebenfalls der Vorschlag Mottls berücksichtigt, den Reprisesbeginn im Finalsatz komplett zu streichen. Dies erforderte grössere Eingriffe in die harmonische Konzeption des Finalsatzes. Weil die «Fassung 1888» als Druckausgabe erschien, ist diese Fassung für die Rezeptionsgeschichte von der grössten Bedeutung.

Zusammenfassend hier eine tabellarische Darstellung der wichtigsten Fassungen:¹

- **1874: 1. Fassung** (= «Fassung 1874»)
- 1878: 2. Fassung (mit dem sogenannte «Volksfest»-Finale)
- **1880: neues (3.) Finale für die 2. Fassung** (= «Fassung 1878/80»)
- 1888: 3. Fassung (Finale: 4. Fassung, mit weggelassenem Reprisesbeginn), bearbeitet **von Ferdinand Löwe**, Druck: 1889 (= «Fassung 1888»)

Weil die Unterschiede im langsamen Satz der 4. Symphonie den grössten Sprung machen zwischen der «Fassung 1874» und der «Fassung 1878/80», und diese Fassungen von Bruckner alleine umgearbeitet wurden, ohne das Mitwirken seiner Schüler, habe ich mich entschieden für meinen Vergleich diese zwei Fassungen zu nehmen.

¹ Wikipedia, *Symphony No. 4 (Bruckner)*.

Aufgrund der oben genannten Bemerkungen von Hans-Joachim Hinrichsen werde ich bei meinen Analysen im Folgenden den Fokus also auf die oben bereits angesprochenen Punkte legen: instrumentatorische Anpassungen, Kürzungen - und welche Auswirkungen das auf die Formkonzeption und die Harmonik des langsamen Satzes hat.

3 Vergleich der langsamen Sätze

Der wohl grösste sichtbare Unterschied in der beiden Fassungen des langsamen Satzes ist die unterschiedliche Notation des *B-Teils*. In der Fassung von 1874 beginnt der Satz und der Hauptsatz im *Andante quasi allegretto*. Der Seitensatz (*B-Teil*) wird aber im Adagio notiert und in doppelt so schnellen Notenwerten. Dadurch entsteht – wenn das Adagio im Vergleich zum Andante halb so schnell gedacht ist –, dasselbe Metrum, aber wegen der langsameren Tempobezeichnung passt *doppelt so viel Musik* in einen Takt.

Eine offene Frage bleibt, ob Bruckner mit Adagio tatsächlich ein halb so langsames Tempo gemeint hat wie das Andante, oder ob diese beiden Tempi nicht in einem strengen Verhältnis zueinander stehen und der Seitensatz, wie es zu der Zeit in der Aufführungspraxis üblich war, tatsächlich langsamer gedacht ist als der Hauptsatz. Dagegen spricht für mich allerdings, dass Bruckner in der «Fassung 1878/80», also schon vier Jahre später, den Seitensatz so arrangiert hat, dass er auch im *Andante quasi allegretto* klingt.

Hinrichsen schreibt dazu: «In der zweiten Fassung ist der Satz sogar um einen Takt länger, als in der ersten (247 anstatt 246 Takte); paradoxerweise wirkt er jedoch weitaus konziser und knapper».¹

Dass der langsame Satz in der «Fassung 1878/80» knapper klingt ist kein Paradoxon, sondern lässt sich sehr einfach nachvollziehen. Wenn man in der «Fassung 1874» die Adagio-Takte in das Tempo Andante umschreiben würde, wie es Bruckner in der 2. Fassung getan hat, wird man feststellen, dass die Erstfassung tatsächlich mehr Takte hat. Rechnet man also die Adagio-Takte aus der Erstfassung doppelt, so würde dieser Satz 299 Takte umfassen und wäre damit ganze 52 Takte länger als die Zweitfassung. Bei Tempo ♩ = 60 sind das immerhin 3:29 Minuten mehr Musik!²

¹ Hinrichsen, *Bruckners Sinfonien*, S. 76.

² Siehe Tabelle 1 auf Seite 7

Tabelle 1: Vergleich der Längen des langsamen Satzen aus Bruckners 4. Symphonie

	«Fassung 1874»	«Fassung 1878/80»
Anzahl real notierter Takte	246	247
Anzahl fiktiver Takte (Adagio angepasst wie in «Fassung 1878/80»)	299	247
Dauer (bei $\text{♩} = 60$, ohne langsames Tempo gegen Ende)	19:56	16:27

Wo genau diese Takte eingespart wurden und möglicherweise auch warum diese gekürzt wurden möchte ich im Folgenden aufzeigen.

3.1 Kürzungen

Betrachtet man die Gesamtform der beiden Sätze, so wird man feststellen, dass Bruckner in der zweiten Fassung (1878/80) die Absicht hatte, den langsamen Satz im Gegensatz zur Erstfassung so zu formen, dass er insgesamt eine stringenter Entwicklung bekommt.

Fehlender Formteil in der Reprise mit Entwicklung der Gesangsperiode In der späteren Fassung lässt Bruckner z.B. in der Reprise eine Wiederholung, bzw. einen Entwicklungsteil, mit Themenmaterial aus der Gesangsperiode komplett weg. Dieser Abschnitt ab Studiennummer K (Takt 173) entfällt wahrscheinlich deswegen, weil er harmonisch in verschiedene Regionen abbiegt, aber diese jeweils sequenzartig fortschreiten und taktweise auf scheinbar willkürlichen Stufen innehalten. Lediglich eine Sequenz bei der der Bass schrittweise Terzen fällt und mit einer Synkopenkette abwechselnd Quintsextakkorde und Grundakkorde erklingen (quasi Quintfall) wird in der «Fassung 1878/80» als verweilendes Moment vor dem dritten Eintreten des Hauptsatzes (*A-Teil*) erneut aufgegriffen.¹ Allerdings in einer komplett anderen Instrumentation.

Bruckner bedient sich aber auch weiterer Mittel, als nur Weglassung ganzer Formteile, um den Satz insgesamt konziser und knapper zu bekommen.

¹ «Fassung 1878/80», Studiennummer L, Takt 187.

3.1.1 Schnellere Übergänge zwischen den Formteilen

Sequenz zwischen dem ersten Hauptthema und seiner Wiederholung Ganz am Anfang der Symphonie folgt nach dem Hauptthema und der ersten zweitaktigen Ausweichung nach *Ces-Dur* in der «Fassung 1874» eine Romanesca-Sequenz die aber ständig dem erwarteten Tongeschlecht ausweicht und nach vier Takten schliesslich plagal in *C-Dur* kadenziert. Nach einem Überleitungstakt erklingen wieder, aber in einem tieferen Register, die Einleitenden Takte (= T. 1 und 2) vor dem erneuten Eintritt des Hauptthemas in *c-Moll*. In der «Fassung 1878/80» hingegen verkürzt er die Sequenz um einen Takt, und schliesst nach einem Nonvorhalt auch hier plagal und mit einer Takterstickung in *c-Moll*. Er kürzt an dieser Stelle also mit relativ einfachen Mitteln um vier Takte, die den Fluss des Stücks aber deutlich beschleunigen.

3.1.2 Fehlende Sequenzen oder Sequenzglieder

Fehlende Sequenz nach der Gesangsperiode in der Reprise Dass in der Reprise zwischen der Gesangsperiode und dem dritten auftreten des Hauptsatzes (*A-Teil*) vor der Coda ein kompletter Formteil gestrichen wurde, ist oben bereits beschrieben worden. Die Überleitung zu diesem Teil mit einer Sequenz von drei Takten fehlt ebenfalls. Die Gesangsperiode schliesst mit einer plagalen Wendung in *D-Dur*.¹ Es folgt eine kurze Sequenz die von *D* chromatisch aufwärts und schrittweise nach *E* ansteigt. Dabei wird in den Streichern die Tonart dominantisch verwendet und in einen Varianttrugschluss weitergeführt. Anschliessend bestätigen die Holzbläser die hierdurch erreichte Tonart mit einer ⑤–①-Kadenz.

In der «Fassung 1878/80» fehlt diese Sequenz komplett und auch der darauf folgende Teil wird, wie oben bereits geschrieben, dramatisch gekürzt auf die Sequenz mit einer Synkopenkette. Bruckners Lösung, in der Zweitfassung diese Stelle drastisch zu kürzen, halte ich in diesem Fall für sehr elegant. Solche Stellen die harmonisch doch sehr harsch fortschreiten und zusätzlich durch viele Fermaten zergliedert werden, scheinen den Satz für mich doch etwas auf der Stelle stehen zu lassen. Besonders in der Kombination mit der in der Erstfassung darauf folgenden Passage mit einer erneuten Entwicklung der Gesangsperiode die sich nur taktweise fortbewegt, scheint mir die Umarbeitung Bruckners sehr gelungen.

¹ «Fassung 1874», Studienziffer I, Takt 164.

Kombinierte Sequenzglieder in der Schlussgruppe zwischen der Gesangsperiode und der Durchführung

Eine besonders spannende Kürzung nimmt Bruckner kurz vor dem Übergang in die Durchführung vor. In der Erstfassung komponierte Bruckner bei Buchstabe D¹ in der Überleitung zur Durchführung eine grösser angelegte Sequenz mit drei aufwärts steigenden Sequenzgliedern von jeweils sechs Takten. Das erste Horn verbindet diese Sequenzglieder miteinander in dem es mit einem punktierten Rhythmus eine umspielte Dreiklangsbrechung abwärts spielt und diese jeweils einen Ton höher ansetzt um in eine andere Tonartenregion zu kommen. Darauf folgt jeweils eine Fauxbourdon-Sequenz mit einer *7-6-consecutive*, die einmal komplett die Tonleiter abwärts schreitet und dann wieder in der Ausgangstonart kadenziert. Das erste Sequenzglied ist in *C*, das zweit in *Cis* und das dritte in *Dis*, bzw. notiert Bruckner enharmonisch verwechselt *Es*.

In der «Fassung 1878/80» reduziert Bruckner diese Sequenz auf ein einziges Sequenzglied! In Takt 83 beginnt dieses mal die Flöte mit dem punktierten Motiv, das in der Erstfassung vom Horn gespielt wurde; in *C*. Direkt im Anschluss übernimmt das Horn aber dieses Motiv und imitiert es einen Ton höher in *Des*. Darauf folgt die Fauxbourdon-Sequenz von *Des* (*Cis*) aus gehend. Die Sequenz bleibt aber nicht diatonisch in der Tonart, sondern bricht aus dem Fauxbourdon abrucht aus und kadenziert schliesslich in *Es*. Was in diesem Moment kompositorisch passiert, ist, dass erst ein komplettes Sequenzglied übersprungen wird anschliessend das zweite Sequenzglied mit dem dritten kombiniert wird und dadurch also erneut ein Sequenzglied übersprungen wird. Von drei Sequenzgliedern bleibt also nur noch eins übrig. Da es kurz, aber doch sehr deutlich *harmonisch knirscht*, kann man hier besonders gut beobachten, dass Bruckner die Absicht hatte, den langsamen Satz insgesamt zu komprimieren und zu kürzen.

3.2 Ergänzungen

Erweiterung der Gesangsperiode Dass in der Gesangsperiode die Tempobezeichnung von Bruckner in der «Fassung 1878/80» verdoppelt wurde, und wegen der Halbierung der Notenwerte dadurch nicht zwangsläufig schnellere Musik gemeint ist, wurde bereits eingangs erklärt. Abgesehen davon, erklingt im ersten Teil der Gesangsperiode in der Zweitfassung fast die gleiche Musik wie in der Erstfassung. Neben ein paar kleineren Unterschieden in der Dynamik unterscheidet sich diese Stelle in beiden Fassungen lediglich dadurch, dass der Kontrapunkt im

¹ «Fassung 1874», Studienziffer D, Takt 70.

Horn angepasst wurde und die punktierten Rhythmen weitgehend entfernt wurden. In der Gesangsperiode erklingt zunächst eine viertaktige Phrase (in der Erstfassung zweitaktig), die anschliessend in ähnlichem Gewand drei weitere Male weitergeführt wird und harmonisch in unterschiedlichen Tonarten kadenzeiert: *B-Ges-As-Es*.

Erst bei der Wiederholung, bzw. Weiterführung dieser Phrase kommt es für die Umarbeitung dieses Symphoniesatzes zu einer sehr erstaunlichen Anpassung. In der Erstfassung klingt es zunächst als würde die Gesangsperiode nun als angegangene Wiederholung erneut kommen. Die formale Struktur dieser Wiederholung ist eine unregelmässige: 2 + 3 Takte.¹ Die metrischen Anpassungen Bruckners in regelmässige Taktgruppen habe ich bereits angesprochen. Bei der «Fassung 1878/80» war für Bruckner eine fünftaktige Phrase offenbar undenkbar – auch nicht als eine Art angegangene Wiederholung eines Themas – und wurde entsprechend eingerichtet. So passt er in der Zweitfassung diese Phrase in regelmässige 4 x vier Takte an.²

Auch bei dieser Umarbeitung kann man einen Einblick in das kompositorische Handwerk Bruckners bekommen. Er versucht diese zweite Phrase zu strecken, in dem er Notenwerte verdoppelt und damit das Tempo der Stelle halbiert. In der Erstfassung in Takt 68 spielt das Violoncello einen Durchgang *Es-E-F* in Achteln. In der Zweitfassung wäre das äquivalent dafür der selbe Durchgang in Vierteln. Bruckner verdoppelt diese aber erneut und notiert in der Zweitfassung in Takt 73 den Durchgang in Halben. Damit er insgesamt auf eine regelmässige Phrase von erneut 4 x vier Takten kommt, muss er an dieser Stelle aber noch zwei weitere Viertakter einschieben, für die er Themenmaterial aus den noch verbliebenen zwei Takten der Erstfassung nimmt. Z.B. das charakteristische Seufzer-Motiv *Des-C*. Schlussendlich kadenziert er plagal in *C-Dur* ins ***ppp*** mit einem unglaublich ruhig und weich klingenden Durchgang im Horn.³

3.3 Umarbeitungen

Charakter des Hauptsatzes Eine weitere Stelle bei der es sich auf jeden Fall lohnt die beiden Fassungen im Detail zu vergleichen ist der Anfang des Satzes. In der Erstfassung ist der pochende Viertel-Rhythmus von Anfang an gegeben, nur kurz unterbrochen von zwei Achteln im ersten Takt auf der zweiten Zählzeit. So entsteht in dieser Fassung schon von Anfang an

¹ «Fassung 1874», *Tempo *l^{mo}**, Takt 65-69.

² Bzw. im *Adagio* der Erstfassung gezählt 4 x zwei Takte

³ «Fassung 1878/80», Takt 80, 4. Viertel im 1. Horn (in F): *C-D-E*

ein Charakter der an einen Trauermarsch erinnert.

In der «Fassung 1878/80» wurde der Anfang von so Bruckner verändert, dass er jetzt eher einen suchenden Charakter bekommen hat. Der Satz beginnt jetzt mit einer Pause! Darauf folgen die beiden für diesen Anfang so charakteristischen Achtel, in dieser Fassung aber als ein *Transitus* innerhalb der *c-Moll*-Harmonik. Sofort im Anschluss, im zweiten Takt, wird der gerade erst vorgestellte pochende Viertel wieder unterbrochen. Eine Viertelpause; und die spielenden Streicher kehren zurück auf ein Unisono. In Takt drei der Zweitfassung versuchen die Streicher, anders als in der Erstfassung, erneut einen Anlauf und werden durch die hinzukommende Violoncello Kantilene unterstützt. Nach einem dritten und endgültigen Anlauf in Takt 5 belibt zwar der pochende Rhythmus beibehalten, aber erst mit der Wiederholung des Hauptthemas in Takt 13¹ setzt sich der Charakter eines Trauermarsches durch (den die Erstfassung schon von Anfang an hat), indem die Kontrabässe unter dem Thema ein ①–⑤-Pendel in *c-Moll* spielen.

Variationen im dritten A-Teil Beim dritten Auftreten des *A-Teils* nach der Reprise wählt Bruckner für die «Fassung 1878/80» eine auf den ersten Blick völlig unterschiedliche Ausarbeitung für die Variation. In der Erstfassung spielen dort² die Streicher «Triolen» im Zwölfachteltakt, während die Bläser im Viervierteltakt bleiben um das Hauptthema in seiner ursprünglichen Gestalt darüber zu spielen.

In der Zweitfassung³, belibt Bruckner im Viervierteltakt, umspielt hier aber das Hauptthema mit Sechzehntelfiguren, abwechselnd zwischen den I. und den II. Violinen. Insgesamt wirkt diese Stelle deswegen etwas ruhiger, da die langen *Transitus irregularis* aus der Erstfassung entfallen.

C-Dur-Höhepunkt Ausserdem spart sich Bruckner damit den Effekt der Steigerung mit der triolischen Begleitung auf für den grossen *C-Dur*-Höhepunkt bei Studienziffer P.⁴ In der Erstfassung könnte man sogar fast davon sprechen, dass es zwei Höhepunkte gibt. Der erste wird es über einen übermässigen Quintsextakkord auf der ⑥^b-Stufe erreicht bei O⁵ und

¹ «Fassung 1878/80», Studienziffer A, Takt 13.

² «Fassung 1874», Studienziffer M, Takt 199.

³ «Fassung 1878/80», Studienziffer M, Takt 193.

⁴ «Fassung 1878/80», Studienziffer P, Takt 221.

⁵ «Fassung 1874», Studienziffer O, Takt 223.

mündet in eine *C-Dur*-Quartsextakkord. Der zweite und endgültige Durchbruch dann bei [P] (Takt 229) mit einem *C-Dur*-Grundakkord im *fff*. In der Zweitfassung schwächt Bruckner den ersten Höhepunkt mit dem Erreichen des *C-Dur*-Quartsextakkord stark ab und kürzt das Verweilen auf dieser ⑤-Stufe um 2 Takte ab. Dramaturgisch mag es vielleicht schon sinnvoll sein, wie Bruckner diese Apotheose auf einen einzigen Punkt bringt, für mein persönliches Hörempfinden hat diese Stelle in der Erstfassung deutlich mehr Kraft und klingt deswegen als Höhepunkt des Satzes deutlich überwältigender.

Durchführung Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipisicing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

3.4 Instrumentation

Horneinwürfe im Romanesca-Modell des Hauptsatzes Eine Stelle bei der Bruckner sehr feine Änderungen an der Instrumentation vorgenommen hat ist die Romanesca-Sequenz am Ende des Hauptsatzes. In beiden Fassungen stimmen die harmonischen Wendungen miteinander überein, nur die Einwürfe mit den punktierten Rhythmen des Horns wurden verändert, sowie die Stimmenverteilung im Streichersatz.

In der Erstfassung¹ spielen die Streicher die Romanesca in einem fünfstimmigen Satz. Das 1. Horn spielt die Einwürfe im *ppp* alleine. In der Zweitfassung² ist der Streichersatz nur noch vierstimmig, die Violoncelli doppeln hier die Bassstimme der Kontrabässe. Die Einwürfe des Horns werden in dieser Fassung so instrumentiert, dass sie nacheinander vom 1. bis zum 4. Horn über gehen.

Ein letzter kleiner Unterschied verbirgt sich in der Cellostimme der Erstfassung zwei Takte vor [B]. Hier trillern die Violoncelli noch ein letztes mal im bedrohlichen Charakter des Trauermarsches, bis kurz danach der Zwischensatz in einem ganz anderen Charakter erklingt. Ein Detail das in der Zweitfassung leider verloren ging.

¹ «Fassung 1874», Takt 25.

² «Fassung 1878/80», Takt 21.

Synkopenkette vor dem dritten A-Teil Einen grösseren Eingriff in die Instrumentation machte Bruckner in der bereits angesprochenen Überleitung zum dritten *A-Teil*. Hier verändert er nicht nur die Instrumentation, sondern damit eingehend auch die Gestalt der ganzen Stelle, behält aber die kompositorische Idee einer Synkopenkette bei. In der Erstfassung¹ ergibt sich zwischen den Holzbläsern und den Violinen eine Synkopenkette als Fauxbourdon mit *7-6-consecutive*. Für die Synkopenkette eher untypisch befindet sich an dieser Stelle die charakteristische Synkopendissonanz nicht innerhalb der Holzbläser, sondern zwischen den Holzbläsern und den Violinen. Dadurch entsteht innerhalb der Holzbläser, in jeweils einer Klangfarbe, eine sehr ungewöhnliche *5-4-consecutive*, die ein wenig wie in Seitenbewegung verschobene Quintparallelen klingt. Satztechnisch muss das kein Fehler sein, weil noch eine tiefere Stimme in den Streichern darunter liegt, aber durch die etwas ungewöhnliche Instrumentation bekommt diese Stelle dadurch einen sehr eigenwilligen Klang.

In der Zweitfassung² beliebt die Synkopenkette erhalten, aber das kontrapunktische Modell verändert sich. Der Bass sinkt schrittweisen in einem Terfall, darüber die Synkopenkette (quasi Quintfall). Zudem instrumentiert Bruckner hier dieses Modell so, dass nach ein paar Sequenzgliedern das Modell von anderen Instrumenten und in einem anderen Register weitergeführt wird. Es beginnen die beiden Flöten mit der 1. Oboe, danach übernehmen die beiden Klarinetten mit der 2. Oboe eine Oktave tiefer, dann die beiden Fagotte mit dem 3. Horn erneut eine Oktave tiefer.

Interessant ist, dass Bruckner den Sprung in die anderen Instrumente immer aus der Dissonanz hinaus macht. So erklingt die Auflösung also in den «falschen» Instrumenten und in einem anderen Register. Trotzdem klingt diese Stelle in der Zweitfassung für mich kontrapunktisch logischer; vielleicht, weil die Synkopendissonanz jeweils in den beiden Oberstimmen zu hören ist.

4 Kontrapunktische Untersuchungen

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in

¹ «Fassung 1874», Takt 191.

² «Fassung 1878/80», Takt 187.

voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

4.1 Trugschlüssige Wendungen

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipisicing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

4.2 Wechsel des Tongeschlechts

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipisicing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

4.3 Harmonik

Ausweichung in der Harmonik des Hauptsatzes.

Lieblingstelle in der Durchführung der Erstfassung.

5 Die Vierte als Zyklus der Bilder

In einem Brief vom 22. Dezember 1890 schreibt Bruckner an den Dichter Paul Heyse: «In der romantische 4. Sinfonie ist in dem 1. Satz das Horn gemeint. [...] 2. Satz: Lied, Gebeth, Ständchen».¹

Bruckner spricht von Lied und Gebeth, zur Gesangsperiode von eine Ständchen. Nach meinen Analysen eher nach einem Trauermarsch.

Text um neue² Zitate³ zu testen.

¹ Heinze, «Anton Bruckner und das Romantische».

² Röder, «Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie».

³ Heinze, «Anton Bruckner und das Romantische».

6 Conclusio

Zusammenfassend kann man sagen, dass Bruckner in der «Fassung 1878/80» des *Andante quasi Allegretto* vier Jahr nach der Erstfassung von 1874 durch die Umarbeitung insgesamt mehr Farben und auch formal konsequentere Zusammenhänge komponiert hat. Gerade am Anfang kann man dies gut nachvollziehen mit dem neuen Charakter der einleitenden Takte oder der gekürzten Überleitung mittels Takterstickung zur Wiederholung des Hauptthemas. Obwohl man beim Studium beider Fassungen in der Zweitfassung bemerken kann, dass Bruckner an einigen Stellen ausschweifendere Ideen und Sequenzen vorgesehen hatte, wirkt die Zweitfassung trotzdem insgesamt kompositorisch abgerundeter. Nur in wenigen Momenten und nur im direkten Vergleich fallen Stellen auf die «gewaltsam» eingerichtet wurden um den Satz zu kürzen. Und nur wenige Momente, wie z.B. den *C-Dur*-Höhepunkt am Ende des Satzes, vermisste ich in der Zweitfassung.

Tatsächlich hat mich, um mit den Worten Hinrichsens zu sprechen, der langsame Satz die «Philosophie des Staunens gelehrt», aber weniger wie für ihn durch die Umarbeitung selbst, sondern viel eher durch ein intensives Partiturstudium des Satzes überhaupt; unabhängig von der Fassung.

Dass auf demselben formalen Grundriss und auf der Basis desselben thematischen Materials ein vollständig andere Satz entstanden ist, finde ich allerdings nicht. Ein anderer Satz, ja, aber kein vollkommen anderer. Für mich ist es eher eine Evolution als eine Revolution. Was aber auf jeden Fall zutrifft, ist die Aussage Hinrichsens, dass die Umarbeitung des langsamen Satzes der 4. Symphonie ein «Dokument souveräner Redaktionsarbeit eines seiner Sache absolut sicheren Könners» sei.

Literatur

Heinze, Rüdiger: «Anton Bruckner und das Romantische. Hornsignal und Vogelruf». In: *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Hrsg. von Renate Ulm. Mit einem Vorw. von Lorin Maazel. 5. Aufl. Bärenreiter Werkeinführungen. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2015, S. 127–134.

Hinrichsen, Hans-Joachim: *Bruckners Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*. München: C.H.Beck, 2016.

Röder, Thomas: *????? Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners 3. Symphonie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1987.

Wikipedia: *Symphony No. 4 (Bruckner). Versions*. 2018. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_\(Bruckner\)#Versions](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_(Bruckner)#Versions) (besucht am 29.06.2018).