



NAXOS

18 CDs



BRUCKNER
The Symphonies

Complete Versions Edition
11 Symphonies • 18 Versions

Bruckner Orchester Linz
ORF Vienna Radio Symphony Orchestra

Markus Poschner

RSO
ORF RADIO SYMPHONIE
ORCHESTER WIEN

BRUCKNER
ORCHESTER
LINZ



BRUCKNER The Symphonies

Bruckner Orchester Linz
ORF Vienna Radio Symphony Orchestra

Markus Poschner

RSO
ORF RADIO SYMPHONIE
ORCHESTER WIEN

BRUCKNER
ORCHESTER
LINZ

A Note about the Versions of Bruckner's Symphonies Recorded in this Collection

Devotees of Anton Bruckner's music might be surprised to see the number of versions of the composer's symphonies reduced to the eighteen recorded in this collection. Since the middle of the last century, the musical literature and marketing for the recording industry have created the false impression that the composer left us many more. A musicological preoccupation with identifying every layer of change in every Bruckner manuscript has resulted in a proliferation of editions with alterations that he made en route between clearly defined versions. Such changes belong in critical reports, not the score. Record producers insistence on identifying new releases as containing either the Robert Haas or Leopold Nowak edition has led to the common misconception that these two scholars printed distinct scores of all the symphonies numbered one through nine. With the exception of the second version of the *Eighth*, their editions are in fact very similar.

For the purposes of this collection, the performers have adopted the definition of 'version' formulated by the editors of the

New Anton Bruckner Complete Edition (NBG Musikwissenschaftlicher Verlag Wien) now in preparation under the auspices of the Austrian National Library. As stated in its general foreword, the new edition differentiates individual versions of Bruckner's symphonies on the basis of historical occurrences 'such as a performance, printing or dedication or other event that denotes closure on a specific phase of Bruckner's work on a composition'. These recordings contain the versions identified by the editors of the new collected works, and the programme notes in each case offer a fulsome discussion of the reasons for the identification of that particular version. The collection does not include any of the first editions that were printed without the composer's involvement – the so-called Schalk or Löwe versions. The only first editions of symphonies that Bruckner is known to have approved are those for the *Third*, *Fourth* and *Seventh*; their readings have been incorporated into the scores of the final versions (the *Seventh* of course has only one) of these works recorded in this set. Whenever possible the performances are based on the scores and parts that have already been completed for the *NBG* edition.

Paul Hawkshaw

Professor Emeritus, Yale School of Music

Feet on the Ground, Head in the Clouds

About this Edition

It is with reflexive reoccurrence in music history that supposed performance traditions burn themselves into a score as if they were a given ... and the more so, the further we get from the work's creation. Why should Bruckner suffer a different fate? So many clichés and truths about his person and his work are at last being questioned or, if they aren't yet, are overdue some scrutiny. Bruckner was certainly a pious man. But he was hardly 'God's musician' and certainly no creator of these purported cathedrals of sound, who simply transferred his organ playing onto the symphony orchestra. Over the years of Bruckner reception, his *oeuvre* has been beset with epic breadth, much incense, and plenty of projected grand awesomeness, little or none of which actually stems from the musical text.

It is an essential aspect of this edition to read and understand the text fresh and anew. Whence does Bruckner's music

come and whereunto does it point? The monolithic exceptionality of Bruckner is, in actuality, based on the Classical tradition, which is difficult to grasp without an understanding of his regional roots. Bruckner, in all his piety, breaks out of the constraints of his Upper Austrian homeland, his eyes set on Vienna – and beyond. His music transcends the traditional limits. The explosive emancipation intrinsic to his work portends his roots and origins, to singing, to text, and to the Ländler. We want to bare this elemental force; we want to depict how – freed from years of overblown pathos – this force transcends into something ecstatically dance-like. Imagine a singer finding deep within them the gift to sing of inscrutable eternity: feet firmly on the ground, the head in the clouds. Bruckner burst out of the confines of the cathedral using that most secular of musical forms: the symphony. Here is a man whose music engages, us and God in conversation. Pious old Bruckner, it turns out, was also a heretic. As are all mystics.

Norbert Trawöger

Artistic Director, Bruckner Orchestra Linz

Bruckner is something of a point of departure to another world for me. It's been like that since my father introduced little me to all of the choral works of Bruckner. Especially his gradual *Locus iste* which moved and irritated me in equal measure. This particular, peculiar kind of response to Bruckner's work has stayed with me to this day: a blend of fascination, emotionality, and also disturbance. His compositions are full of musical enigmas, full of mysteries and depth. His way of looking at things is an unusual, even radical one. It appears to me that in his symphonies Bruckner looks straight up into eternity and in doing so also wholly inward. Beethoven looked straight ahead, confronting the powerful and looking through their eyes right into their conscience. Wagner's view went down into the darkest recesses of the human soul and the unconscious.

Bruckner looks to infinity, is expansive, and yet also down to earth, solidly grounded in the Upper Austrian tradition, between polka and chorales, pub and church. He has conjoined extreme contrasts well before specialists like Messiaen or Ligeti combined ecstasy and mysticism. Bruckner's work remains

provocative, unfinished, disputatious, nonconformist, radical, and therefore modern and timeless.

Looked at this way, the edition at hand – and this re-convergence on Bruckner that makes use of every available source – are radical and much overdue steps in the Bruckner-reception. The invaluable and decades-long experience of the Bruckner Orchestra Linz, and that of the Vienna Radio Symphony Orchestra with 'their' Bruckner, were a great help and inspiration and ideally complemented and corroborated my own findings. Over and over we were amazed during the rehearsal process, what explosiveness, what bright colours, and what tremendous daring could be found in Anton Bruckner's symphonies – if only one was sufficiently willing to question the score and separate wrong tradition from true tradition.

Still, however much we endeavour to bare the true intent and will of the composer, in the end, all that matters in music is the Now. Bruckner's music, especially, deals with life, our life. His music affects us directly and can never just be studied from a distance. Our present life is – here as elsewhere – the measure of the narrative. As an interpreter, I could not – nor would I want to – completely be in the composer's skin. If a work is good, it allows for any number of interpretations.

Translation: Jens F. Laurson

Symphony in F minor 'Student Symphony'

In March 1861, Anton Bruckner completed his counterpoint studies with the renowned teacher Simon Sechter who had also taught Schubert. His graduation signalled the end of an extended compositional hiatus. A fruitful though brief creative period followed that saw the creation of two great motets – *Ave Maria* (WAB 6) and *Afferentur Regi* (WAB 1) – the *Festkantate* (WAB 16) for the new Linz Cathedral, and a handful of smaller works. By 25 April 1862, when Bruckner completed the cantata, he had already immersed himself again in study, this time investigating form and orchestration with the Linz conductor and cellist Otto Kitzler. Most of the surviving exercises that the composer wrote for Kitzler are preserved in one volume, the so-called *Kitzler-Studienbuch*, now preserved in the Music Collection of the Austrian National Library. Its 326 pages are full of autograph exercises, sketches, and annotations, as well as complete and incomplete compositions. Among them are sketches for the *F minor Student Symphony* which was the second last work Bruckner wrote for Kitzler. The last was *Psalm 112* (WAB 35) which he finished on 10 July 1863.

His studies with Kitzler began with modulations and cadences in single phrases, followed by songs and short piano pieces – waltzes, polkas, galops, mazurkas and minuets in binary (A–A–B–B) or ternary form (A–B–A). He then moved on to larger piano forms including marches, scherzos, études, themes and variations, and rondos. On 6 June 1862 he began his study of sonata form by sketching nine first themes or, as he called them, 'theme groups' (*Themengruppe*). Next came five more opening theme groups, each of which was followed by a bridge section which he referred to as the 'transition group' (*Übergangsgruppe*). Five corresponding second themes called 'song groups' (*Gesangsgruppe*) followed, each with a short codetta or 'closing group' (*Schlussgruppe*) in his terminology. He then wrote developments and recapitulations together for two of his five patchwork expositions under the heading 'mid-movement group; second part of the first movement sonata form' (*Mittelsatzgruppe*). On 29 June he began a complete piano sonata movement in G minor (WAB add 243).

The remainder of the summer was devoted to a string quartet with two rondo finales (WAB 111), a large song *Der Trompeter an der Katzbach* (WAB 201), and some little piano pieces. Then, after nine months of lessons in form, Kitzler began to teach his student orchestration. The *Symphony in F minor* was a product of this study. Its sketches were

completed between 7 January and 13 April 1863 and are found towards the back of the *Kitzler-Studienbuch*. Bruckner scored the symphony in a separate manuscript that is now preserved in the Benedictine monastery at Kremsmünster.

The *Studienbuch* exercises in individual sections of sonata form illustrate that Bruckner studied a two-section Classical structure that is also found in the late symphonies of Joseph Haydn: exposition (repeated) – development/recapitulation. Bruckner's earliest efforts in the form contain no evidence of the extended three-group sonata movements characteristic of his later symphonies. His earliest attempts at expositions have two thematic groups separated by a modulating bridge. The second, or song group concludes with a brief codetta (closing group) in the same key as the song group. In his earliest sonata movement combinations, the longest of the combination song (second) and closing groups is 33 bars. As he wrote more sonata movements for Kitzler, for example, a G minor piano sonata, a string quartet and the *Overture in G minor* (WAB 98), the closing group expanded to become the longest section of the movement and came to include a small separate closing section of its own. The closing group also came to contain a thematic reference to the opening theme, a common feature in his later sonata movements.

The opening movement and finale of the *Symphony in F minor* are the last and by far the largest sonata movements Bruckner wrote for Kitzler. They are embryos of what was to come. The exposition of the first movement has three thematic groups separated by bridge passages which amount to little developments of motives from the first group. The first theme group is in A–B–A1 form. The *pianissimo* opening with its dotted half and two eighth notes followed by a series of staccato quarter notes is punctuated by *fortissimo* chords in the entire orchestra. The B or middle section of this group adds rapid string figurations and a clear reference to the Neapolitan G flat that will play a harmonic roll for the remainder of the piece. After a bridge based on first group material, the chorale-like second or song group begins in the strings in E flat major. When this is repeated in the winds it is accompanied by pulsating syncopations in the strings. The syncopations take us to a return of the *fortissimo* chords from the first group beginning a second bridge, this time to A flat major for the third theme group, also based on the opening material. The exposition finishes in C major and is repeated. This is the only Bruckner symphony that repeats the exposition in its sonata movements. The extensive development in the first movement is based on material from theme groups one and two. The third theme group does not return in the recapitulation; there is a substantial coda.

In part because the finale does not have the extended bridge sections of the opening movement, with its 372 bars as opposed to the 625 in the first movement, it is much more compact. Its exposition also has three thematic groups, the third of which features the Bruckner rhythm (here two quarter notes followed by triplet quarters) in his symphonies for the first time. In the quiet closing section before the repeat, the insistent dotted rhythm of the martial opening theme can be heard in the French horn and oboe. The dotted rhythm continues with a vengeance into the development. In the middle of this section Bruckner changes key signatures from four flats to four sharps, pairing A flat and E major, a device he would later use to great effect in the beautiful 'et incarnatus est' of the *Credo* in the *Mass in F minor* and in the *Adagio* of the *Ninth Symphony*. In the recapitulation, the second group returns beautifully in F major, and the coda finishes brilliantly in this key. As in the first movement, the third thematic group does not return in the recapitulation.

The *Andante* is the most avant-garde and, in the view of this writer, the most beautiful movement of the symphony. It features complex woodwind and string figurations that are precursors of those in his later slow movements. The form is A–B–A1. The E flat major opening theme, with its dotted rhythm and rising and falling semitones, provides the material for most of the rest

of the movement. The second part of the opening section is a beautiful oboe solo in B flat major. It is given in ornamented form to the bassoon when the A section returns. After the oboe solo, a nine-bar extension brings us the heavily syncopated B section in G minor. The movement ends with a lovely quiet reminiscence of the opening theme. The driving rhythm in the brief *Scherzo* is also a precursor to its counterparts in the later symphonies. It is interrupted by a beautiful *Trio* illustrating his newly acquired skill in scoring for wind instruments.

Bruckner finished his symphony on 26 May 1863 and had a copy of it prepared. In September of that year, he travelled to Munich where he showed the score to Hofkapellmeister Franz Lachner who, according to the composer, was impressed with the work and promised to perform it. Nothing came of Lachner's promise and, after 1863, Bruckner is not known to have made any further effort to obtain a performance of the symphony. He kept the autograph and copy scores and gave the former to his friend Otto Loidol, a priest at Kremsmünster in the 1890s, and the latter to his copyist and editor Cyril Hynais around the same time.

Bruckner's *F minor Symphony* was conceived in the Classical and early Romantic tradition of Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Schumann. Credit must be given Otto Kitzler for introducing his student to this repertoire. Before meeting

Kitzler, Bruckner was a world-class organist with an exceptional grasp of counterpoint and superb improvisational skills, yet with a professional experience confined primarily to the church in rural reaches of Upper Austria. Kitzler had to bring Bruckner up to date with contemporary practice, introduce him to the standard non-liturgical repertoire, and instruct him in the fundamentals of nineteenth-century form and orchestration. These objectives came to fruition in the *Symphony in F minor*. Torsten Blaich has observed that Bruckner emerged from his studies far beyond the level of a student of the repertoire. Blaich rightly points, among other things, to the expansion of the exposition with a third theme group and the intricate motivic construction and development throughout the four movements. He concludes that 'the symphony, with good reason, has earned a place in the concert hall'.

Symphony in D minor 'Die Nullte'

In 1895, in preparation for his move to the smaller quarters the emperor had provided in a wing of the Belvedere Palace complex, Anton Bruckner sorted through his manuscripts, organising those he wished to preserve and destroying or giving away the remainder. In the process, he came across the score of a symphony in D minor which, to the best of our knowledge, he had neglected for more than twenty years.

Although the work did not belong to the corpus of nine numbered symphonies which the composer had identified in his will as worthy of preservation in the imperial library, and for which he is best remembered, he did not destroy it. Hoping perhaps, to ensure that future generations would assess the symphony in what he considered its proper perspective, he wrote annotations at various places in the manuscript: 'invalid' [*ungiltig*] 'completely void' [*ganz nichtig*] and 'annulled' [*annulirt*]. As a result of this last expression and the autograph symbol 'Ø' which appears on three pages of the manuscript, the symphony has come to be known as *Die Nullte Symphonie* and most frequently in English, by the terrible misnomer, *Symphony No. 0*.

The use of the number 0 was reinforced throughout most of the twentieth century by Bruckner's biographers who incorrectly asserted that the symphony was composed in an otherwise barren period in 1863–64 and therefore before the *First Symphony*. The reading in the autograph score, which dates from 1869, was believed to have been a revision. Only in 1983 was conclusive evidence brought forward to the effect that the dates sprinkled throughout the score from 24 January to 12 September 1869 indicate the time frame within which Bruckner composed rather than revised the work. It was the first piece after his move from Linz to Vienna in September 1868. The

title in the autograph read initially 'Symphony No. 2,' indicating it was written after the *First Symphony* of 1865–66.

Exactly when and why Bruckner abandoned his symphony remain matters of speculation. The rejection must have occurred during a fifteen-month period between the beginning of October 1872, when Bruckner finished what is now the *Second Symphony*, and 31 December 1873, the final date on the first version of the *Third*. The score and parts of the *Second Symphony* were entitled initially 'Symphony No. 3,' indicating that, in the fall of 1872, the composer still included the *Nullte* among his repertoire of numbered symphonies. The *Third* is not known to have had any number other than three. It was probably during this same fifteen-month period that Bruckner made his only known attempt to bring the '*Nullte*' *Symphony* to the attention of the public. On a date as yet to be identified, he showed the score to Hofkapellmeister Otto Dessoff, almost certainly with the hope that the conductor would perform it or at least include it on one of the new music readings by the Vienna Philharmonic. Bruckner's early biographer, August Göllerich, reports that the composer's hopes came to naught when Dessoff derisively enquired 'Where is the principle theme?'

However adversely affected Bruckner may have been by Dessoff's remark, it is difficult to imagine that one man's criticism

could have caused him to completely abandon a work that had taken him nine months to compose – especially one as beautiful as – the '*Nullte*' *Symphony*. Such a major decision must have had at least something to do with the music itself. Most suggestive in this regard are the similarities between its first movement and that of the *Third Symphony* in the same key. There is a close resemblance, for example, between the opening bars of both works, and the ostinato figures of the two codas are almost identical. Did Bruckner reject his symphony because he borrowed some of its material for the larger work? We may never know. At the very least, it is possible that the thematic relationship between the two symphonies caused him to leave the earlier one on the shelf once the *Third* had been completed. It is also possible that Bruckner simply decided he wanted to go in a different direction and be seen in a different light. All the symphonies that followed are considerably larger in scope.

The '*Nullte*' *Symphony* nevertheless demonstrates many of the well-known features of his later works – the composer's characteristic brass writing and the ubiquitous chorales, for example. These chorales, along with citations from the Masses in E (1866, *Gloria*, 'Qui tollis peccata mundi' in the *Andante*, bar 68ff.) and F minor (1868, *Credo*: 'Et resurrexit' in the first movement, bar 175ff.), are among the

many passages that led Leopold Nowak to describe Bruckner as the composer of 'Sacred Symphonies'. The *Nullte* also has its unique features. Though the first movement is in Bruckner's usual sonata form with three thematic groups, the exposition and recapitulation are concise and relatively restrained for him. As usual, the second thematic group in A major is a lyrical melody. This one is striking for its extended reliance on syncopation, a feature that returns in the *Andante*. Also unusual for Bruckner is the third thematic group that opens, as expected in F major, but with material that is almost identical to that of the first theme. His third themes are often derived from the opening, but not as obviously similar as in this one. This closing theme, *Schluss thema* as Bruckner would have called it, shares a feature with that of the *First Symphony*: towards the end of the exposition, the tempo slows for a majestic chorale. Here the chorale provides thematic material for much of the first half of the development which is the heart of the movement and by far the longest section. As in the later symphonies, the movement ends with an extended coda.

The beautiful *Andante* demonstrates the composer's life-long gift for writing lyrical melodies and reminds one of Schubert. Throughout, the syncopation from the second theme of the opening movement plays a predominant role. The orchestration relies primarily on the woodwind and string choirs

with occasional but important appearances by the French horns. The overall sound is reminiscent of parts of *Tannhäuser* which Bruckner's composition teacher, Otto Kitzler, conducted in Linz in February 1862. Bruckner prepared the chorus for the production. It was his introduction to Wagner's music and the beginning of his life-long reverence for the composer he came to describe as the 'Master of all Masters'. In modern terminology, the movement is a two-theme sonata form that Bruckner would probably have described as a variant of the *Andante* in three-part-song form with irregular and expanded periods that he studied with Kitzler in 1862. In contrast to the four and eight-bar periodicity that characterises much of his later music, this movement is built on phrases of differing and, for Bruckner, sometimes unusual phrase lengths. The first theme in B flat major begins with phrases of four and eight bars that are then varied and expanded to four and ten bars. The second theme in F major has periods of fourteen and ten bars respectively. The development is full of contrapuntal flourishes as though the composer were showing off the skills he learned from another important teacher, Simon Sechter. An abbreviated and varied recapitulation leads to a coda that begins, by virtue of a deceptive cadence, in G minor. The movement ends with a return of the opening four-bar string chorale.

The D minor third movement has all the

hallmarks of those in his later symphonies – a chromatic *Scherzo* with driving rhythm contrasted with a lyrical *Trio*. This is the first of his scherzos in A–B–A form where the B section is a development of A. The return of the *Scherzo* after the *Trio* is followed by a brief coda in D major. The extremely contrapuntal finale is another concise three-group sonata form. Here there is no mistaking the principle subject – a bold triadic theme like those in many of his later symphonies. As in the first movement, it returns as the third theme in F major. The movement has a slow introduction in 12/8 time that reappears at the beginning of the development. The tripartite subdivision of the beat is found again, now written as triplets, in the second theme. In the last part of the recapitulation the triplets are combined with the principle theme to propel the movement through the coda to its triumphant conclusion in D major.

It would be remiss to conclude any discussion of the *Nullte* without acknowledging Bruckner's indebtedness to Beethoven's *Ninth Symphony* in the same key. This is evident from the outset when the violins begin with an open fifth. Like Beethoven, Bruckner changes his thirds from minor to major and vice versa, often unexpectedly, throughout, ultimately concluding in the major mode. The chromatic ostinato in the coda of the first movement is also highly reminiscent of the one in the analogous place in Beethoven's

work. Perhaps these similarities also had something to do with why he set the symphony aside. After Bruckner passed away, his solicitor Theodor Reisch gave the autograph score of the D minor symphony to what is now the Upper Austrian State Library in Linz. The work remained on the library shelf until 17 May 1924 when Franz Moißl conducted the *Scherzo* and *Finale* with the Klosterneuberg Philharmonic. On 12 October of the same year, Moißl and the orchestra performed the entire symphony for the first time. The symphony was slow to catch on. Only in relatively recent years has it begun to attract the attention it rightly deserves from conductors, orchestras and audiences.

Symphony No. 1 in C minor, Linz version, 1868

During the winter of 1863, Anton Bruckner prepared the chorus 'Frohsinn' for the Pilgerchor in the first performance of Richard Wagner's *Tannhäuser* in Linz, which was scheduled for 13 February. It was his first extensive encounter with the music of the composer whom he would come to identify as the 'Master of all Masters', and a major turning point in his career. A few months later he finished his studies with the composition teacher and conductor of the Linz theatre orchestra, Otto Kitzler. At that point, according to his own testimony, at the age of thirty-nine, Bruckner began his career

as a professional composer. His first major work was the *Mass in D minor*, a magnificent amalgamation of his newly found Wagnerian harmonic and motivic language with the rhetorical principles of the Classical masters he had studied in St Florian. Its first two performances on 20 November and 18 December 1864 in Linz earned flattering reviews, and he was encouraged, especially by his friend, Moritz von Mayfeld, to apply his new style to the symphony.

He began work on his first numbered symphony in C minor in January 1865. He had already composed an unnumbered symphony in F minor as an exercise for Kitzler in 1863. Recognising that real success for an Austrian composer required performances in Vienna, Bruckner wrote to Rudolf Weinwurm on 26 December 1864 and 3 January 1865 that he was composing this new C minor symphony with the imperial city in mind. He completed a sketch for a *Scherzo* on 10 March and finished the opening movement on 14 April 1865. The *Scherzo* was probably finished shortly after. At that point, he interrupted work on the symphony for his second major Wagnerian encounter. On 15 April he travelled to Munich to attend the first performance of *Tristan und Isolde*, bringing the manuscript of the first movement and probably the *Scherzo* of his symphony with him. He showed the movement to Hans von Bülow who, years later, recalled that Bruckner had left the impression of being

'half genius, half idiot'. Nevertheless, von Bülow introduced him to Wagner who signed and dated (18 May 1865) a photograph of himself that Bruckner kept for the rest of his life. A few days later, on 25 May, while still in Munich, Bruckner completed the *Trio* of his new symphony.

The initial performance of *Tristan* had to be postponed due to the illness of the leading soprano. The empty evenings left Bruckner plenty of time to rub shoulders with the musical luminaries who were present, including his future nemesis Eduard Hanslick. Thomas Röder has speculated that some of these musicians criticised the *Scherzo* of the new symphony because it was too retrospective in style for the forward-looking first movement. After returning from Munich, Bruckner replaced it with the longer, more robust and energetic movement we now know. It was completed on 21 January 1866. The *Finale* was almost certainly finished by that time as well. The *Adagio* exists in two versions, the earlier of which is incomplete. The second was finished on 14 April 1866.

The next two years would prove difficult for the composer. He began a series of frustrating rehearsals of the new symphony in Linz as early as May 1866. On 8 June, he wrote to Weinwurm:

Every Thursday ... I conduct a rehearsal that no-one attends; how long it will stay this way, and when the possibility of a

performance will arise, I have no idea. Perhaps it will be autumn.

Alas, his hopes for the fall came to naught. He was also soon disappointed in his quest to obtain a Viennese performance. In 1867, two of Vienna's most important conductors – Otto Dessoff, who later would reject the '*Nullte*' and *Second* symphonies, and Johann Herbeck who was soon to become a staunch supporter – declined to do the work. These setbacks must have contributed to the composer admitting himself to a sanatorium in Bad Kreuzen for a cold-water cure on 8 May 1867. He stayed for three months.

1868, the year that saw Bruckner's move from Linz to Vienna, also proved to be a better one for the *First Symphony*. On 7 January while working on the *Mass in F minor*, he wrote to Weinwurm:

Because the local theatre now has such good violinists there is the wish that I conduct my symphony during Lent; and I perhaps will do this at a philharmonic concert. I do not ask for financial gain, the participants may share the proceeds. This way I could perhaps hear [my symphony] one day.

The performance that eventually took place in the Linz Redoutensaal on 9 May did not turn out as the composer hoped. The audience consisted largely of non-paying

members of the aristocracy. Two days after the concert he wrote again to Weinwurm:

The symphony went very well. Because it required many rehearsals and was attended only by the aristocracy, of course, I must pay.

Nor was the performance as successful as Bruckner made out to his friend. The small makeshift orchestra included players from the theatre, two local regimental bands and some amateurs. Not surprisingly, the string parts posed serious challenges, and the performers asked the composer for edits. He refused, and the resulting performance was not good. The Linzer Tagespost criticised, among other things, his inexperience in orchestration and his excessive demands on the performers.

The first movement of the symphony begins as though it is going to follow the traditional two-group sonata form. The dotted opening theme builds to a double passage introducing fanfare motives that will be heard throughout much of the symphony. The lyrical second theme in the relative major begins with a song in two parts. It takes us to another double-*forte* that is based largely on the first theme and serves as a prelude to the most dramatic moment in the movement. The trombones play a triple-*forte* chorale-like melody accompanied by fast figurations in the upper strings. The passage

is obviously intended to remind us of the overture to *Tannhäuser*. Though this music plays a significant role in the development of Bruckner's movement, it does not return in the recapitulation. In its place is an energetic and powerful coda.

Robert Simpson has described the *Adagio* as a unique combination of sonata form and ternary (A–B–A1) form. Its opening subject is dark and fragmentary and sounds as much in F minor as in A flat major. It moves via a beautiful woodwind passage over a dominant pedal E flat to a second theme that begins in B flat major and features sextuplet eighth notes in the violins against arpeggiated quintuplet sixteenths in the violas. The climax of this theme glides gracefully into a metre change to 3/4 for the middle section of the movement. It begins with a beautiful new melody in E flat major. This section is thus not a development of the two themes of the first group, but rather the B section of a ternary form. The momentum gradually picks up with sixteenth-note figurations in the first violins. These continue as the metre shifts back to common time and the eventual return of the opening section in more elaborate guise. The sextuplets return in the woodwinds with the quintuplets in the second violins as the second theme builds to a tremendous climax before a lovely quiet coda over a pedal A flat.

The driving energy of the scherzos in Bruckner's later symphonies is already captured in the pulsating eighth and quarter

notes of the third movement. They are contrasted at the outset with a short melody that begins with a rising fourth, an interval that will have a conspicuous return in the French horn in the *Trio*. The movement has two sections, both of which are repeated in the first version of the symphony. The music of the first section returns at the end of the second, finishing this time in the tonic instead of the dominant. The delightful *Trio*, which was composed to pair with the earlier, abandoned *Scherzo* and which shares motivic material with it, fits very well here. Thomas Röder has speculated that the beautiful chromatic writing in the woodwinds may have been inspired by things Bruckner heard at the premiere of *Tristan und Isolde*. A rousing coda rounds out the repeat of the *Scherzo*.

The structure of the *Finale* is approaching the three-group sonata form that characterises most of Bruckner's later symphonies. It begins in the minor mode and ends in the major. Unusual for a Bruckner symphony, it opens double-*forte* with a fanfare-like subject in the woodwinds and brass accompanied by running sixteenth-note figurations in the strings. These give way to a softer passage, with the woodwinds tossing around dotted figures reminiscent of the opening subject of the first movement. A crescendo then leads to a return of the opening music from the *Finale*. A short bridge takes us to E flat major for the lyrical second

group, first in the strings and then in the woodwinds. This is followed by another *tutti* double-*forte* group with material from the first two groups. The music comes to a sudden, unexpected, and dramatic halt before the exposition ends with a short codetta of eight *pianissimo* bars. They combine the running string motive now augmented to quarter notes and the dotted motive from the first group fanfare.

The development has three sections. The first is based on material from group one, the second on material from the lyrical second group, and the third on material from both groups. The first section begins quietly with the dotted figure from the first group that appeared in the quiet ending of the exposition. This figure is tossed tentatively around until pizzicato strings begin to propel the movement forward. A lengthy crescendo leads to a tremendous climax on an E major chord followed by a grand pause. Two statements of the opening phrase of the second group in the strings are followed by another pause. Bruckner then begins to develop the second group, in particular its trill. This section ends quietly over an extended pedal E, one of the many timpani pedals in the symphony. The third section opens with a sudden *forte* outburst and continues with the running sixteenths and more trills. Over an even longer timpani pedal, this one on the dominant, the trills and sixteenths crescendo together to the beginning of the recapitulation

which is considerably shorter than the exposition. The double-*forte* third group returns in the same place, now in C major. It is interrupted by a sudden *pianissimo* that opens a brilliant coda replete with the fanfare figures that have been with us since the first movement.

The disappointments of the first performance led Bruckner to set his *First Symphony* aside, although he did not reject it entirely as he would his next symphonic effort, the 'nullified' symphony in D minor of 1869. In 1877, he returned to the *First*, adjusting its phrase structures along with those of the *Second* through *Fifth* symphonies. The next performance of any part of the symphony after 1868 occurred in January 1884 in Vienna when Bruckner's former student, Ferdinand Löwe, played a piano transcription of the *Adagio*. Löwe then produced a four-hand piano arrangement of the entire symphony which he and another former Bruckner student, Joseph Schalk, performed at a concert of the Viennese Academic Wagner Society in the Bösendorfersaal, Vienna, on 22 December 1884. Four days later, Bruckner wrote to Joseph that it had been his most successful Viennese performance to date. In 1886, the Munich conductor, Hermann Levi, made an unsuccessful attempt to convince the Viennese publisher, Albert J. Gutmann, to publish the work. The next year, Bruckner began to revise the symphony with the help of Joseph Schalk. In 1889, when the conductor

Hans Richter proposed to perform the symphony, Bruckner refused and withdrew the work to continue his revisions. That was the beginning of the history of the second version which he completed in 1891. It was printed in Vienna in 1893 by Doblinger.

Robert Haas published both versions of the symphony in the same volume of the *Bruckner Collected Works Edition* in 1935. Although he entitled his first version the 'Linz' version, his score contained many of Bruckner's alterations of the 1870s and 1880s. Leopold Nowak changed some of these passages in his edition of 1955, though his score still consisted of a mixture of the readings that the composer produced between 1868 and 1889. The present recording contains the 'Linz' version of the symphony as it is found in the parts that were used when Bruckner conducted the work in Linz in 1868. Thomas Röder published this score in 2016 in the *New Anton Bruckner Complete Edition*. In this reading, Bruckner demonstrates that, at the time he composed his *First Symphony*, he was totally conversant with the Romantic symphonic genre.

Within this context, it is a highly original work which he characterised as his 'saucy little broom' (*das kecke Beserl*). Over the years, three symphonies have been hailed as the monumental first symphonies of renowned composers – Beethoven's, Brahms' and Mahler's. Bruckner's *First Symphony* belongs on this list.

Symphony No. 1 in C minor, second version, 1891

Where science must end at insurmountable barriers, there begins the realm of art which can express what remains closed to all scholarship. I bow before the former assistant teacher from Windhaag.

Rector Dr Adolf Exner of the University of Vienna said these words in his speech celebrating the award of an honorary doctorate to Anton Bruckner on 11 December 1891. The Rector was referring to the composer's humble beginning as a grade school teacher in Upper Austria. Two days later, Hans Richter conducted the Vienna Philharmonic in the first performance of the second or so-called 'Vienna' version of the composer's *First Symphony* which he had dedicated to the university in gratitude for the degree. For Bruckner, receiving the doctorate fulfilled a long-time wish. He had spent most of his life pursuing academic credentials and applied, without success, for honorary doctorates at Cambridge University in 1882 and at the Universities of Pennsylvania and Cincinnati in 1885.

Bruckner completed the first version of his *First Symphony* in Linz in 1866 and conducted the first performance himself in that city on 9 May 1868, shortly before his move to Vienna. In 1877, he returned to

the work, adjusting its phrase structures along with those of the *Second* through *Fifth Symphonies*. He also made some motivic and orchestration changes at this time, particularly in the *Finale*. The next performance of any part of the symphony occurred in January 1884 in Vienna when Bruckner's former student, Ferdinand Löwe, played a piano transcription of the *Adagio*. Löwe then produced a piano four-hand arrangement of the entire symphony which he and another former Bruckner student, Joseph Schalk, performed at a concert of the Viennese Academic Wagner Society in the Bösendorfersaal, Vienna, on 22 December 1884. From that point on, Löwe and Joseph Schalk had more than a passing interest in the *First Symphony*.

In the fall of 1889, when the composer was in the throes of revisions to the *Eighth Symphony*, Hofkapellmeister Hans Richter, possibly after some lobbying by Löwe and Joseph Schalk, decided to perform the *First Symphony* on a Vienna Philharmonic concert. Richter and Bruckner went over the score together, and the composer sent an excited report to his copyist, Leopold Hofmeyr who lived in Steyr, on 1 November 1889:

Hofkapellmeister Hans Richter gushed ineffably over my *First Symphony*. He ran off with the score, is having it copied, and will perform it at a Philharmonic Concert.

Crying, he covered me with kisses and prophesied immortality for me.

The concert was to take place towards the end of the year. At the last minute, Bruckner withdrew the score on the grounds that it needed revision. A few months later, on 22 February 1890, Hermann Levi, the composer's friend from Munich who, as early as 1886, made a financial offer to Albert J. Gutmann in Vienna to publish the *First Symphony*, wrote to Bruckner:

Your *First Symphony* is wonderful!! It must be printed and played, but please, please don't change it too much. It is all good as it is, including the instrumentation! Don't touch it up too much, please, please!

Despite this advice from a trusted admirer and experienced conductor, Bruckner decided on a wholesale revision. Max Auer, the first President of the International Bruckner Society, has suggested that the composer was influenced in this decision by Löwe and Joseph Schalk. One or both had been editing the symphony since at least 1888, and probably much earlier.

His own revision took almost a year. He started with the *Finale* on 11 March 1890 and finished the *Scherzo* on 17 August, the *Adagio* on 24 October, and the first movement on 17 March 1891. The

revised autograph score is now preserved in the Austrian National Library as Mus. Hs. 19473. Perhaps because of Levi's recommendation, the changes Bruckner made in the revised version of the *First Symphony* are not as extensive as those he made to the *Third*, *Fourth* and *Eighth* symphonies during the late 1880s and early 1890s. His revisions to the *First Symphony* did not affect the overall form of any of the movements. He changed many details of orchestration, articulation, and phrase length, some of which are difficult to notice on first hearing. He also smoothed more of the irregular length phrases of the 1868 score into four- and eight-bar periods. Passages with more obvious differences in the 1891 score are the climax toward the end of the *Adagio* with more colourful orchestration and richer counterpoint, and the beginning of the *Scherzo* where the violins begin an octave higher and eventually change the figuration completely. In 1891 there is a quiet transition at the end of the *Trio* to bring us back to the beginning of the *Scherzo*, omitting the initial flourish that began the movement. There are also some obvious differences in orchestration throughout the *Finale*. Bruckner made these changes himself, as is evident in the autograph score.

The Viennese firm Doblinger published the second version in 1893, edited by Joseph Schalk. Thomas Röder recently

observed that Schalk restored some of Bruckner's revised passages to the reading of the first version. The 1893 edition remained the only score of the *First Symphony* accessible to the public until 1935 when Robert Haas published both versions in the same volume of the *Bruckner Collected Works Edition*. Since that time, the two readings have been identified respectively as the "Linz" and "Vienna" versions. The score that Haas published as the Linz version was in fact the reading from 1877, long after the composer had left Linz, with revisions from the 1880s thrown in. The real Linz version of the symphony as the composer conducted it in 1868 did not appear in print until Thomas Röder edited it for the *New Anton Bruckner Complete Edition* in 2016. His edition was recorded as part of this collection of the complete versions of Bruckner's symphonies.

Haas's publication generated considerable controversy over the relative merits of his two versions. The score of 1891 has not always fared well in the comparisons. Many commentators, among them Max Auer and Robert Simpson, have felt that Bruckner removed much of the originality and spontaneity of the first version with his revisions. The 1891 autograph score is, nevertheless, the composer's final word on how he wanted his *First Symphony* to be performed and understood.

Scherzo, 1865

Bruckner probably finished this beautiful little *Scherzo* in April 1865. It was intended for inclusion in the first version of the *First Symphony*, the opening movement of which the composer finished on 14 April 1865. The next day he travelled to Munich to attend the first performance of Wagner's *Tristan und Isolde*, bringing the manuscript of the first movement of his new symphony, and probably the *Scherzo*, with him. The initial performance of *Tristan* had to be postponed due to the soprano's (Isolde) illness. While waiting for her to recover, Bruckner completed the *Trio* of his new symphony on 25 May. The empty evenings waiting for the Wagner premiere also left him plenty of time to show the partially completed symphony to the musical luminaries who were present, including Hans von Bülow and Wagner himself. Thomas Röder has speculated that some of those present may have criticised the early *Scherzo* because it was too retrospective in style for the forward-looking first movement and recently finished *Trio*. After returning from Munich, on 21 January 1866, Bruckner replaced the *Scherzo* of 1865 with the longer, more robust, and energetic movement we now know. Both *Scherzos* have motivic connections to the *Trio*.

Symphony No. 2 in C minor, first version, 1872

It is necessary to describe [Anton Bruckner's *Second*] as a most beautiful symphony, too little known.

– Robert Simpson

Almost every analyst who has written about Bruckner's symphonies has lamented that his *Second* is so seldom performed. It is a shame because this symphony is a very beautiful and original work, as well as an extremely important one in Bruckner's development as a composer. He began the piece on his organ tour to London in 1871 with a brief sketch for the *Finale* and composed the first movement between 11 October of that year and 8 July 1872. He then completed the other three movements in rapid succession during the summer: the *Scherzo/Trio* between 8 and 18 July; the *Adagio* between 18 and 25 July; and the *Finale* between 28 July and 11 September on vacation at the monastery of St Florian in Upper Austria. It was the first of the remarkable series of symphonies Nos. 2 through 5 that he would compose between 1872 and 1876. Bruckner was anxious to have his *Second Symphony* performed as soon as possible. Perhaps even before the work was finished, he arranged for the preparation of two copy scores and a set of parts. In October 1872, the Vienna Philharmonic read through the symphony at

a rehearsal. The members of the orchestra had mixed reactions to the work, and the conductor, Otto Dessoff, described it as 'nonsense' and too difficult to perform. As a result, the orchestra declined to accept the symphony for a concert performance during the 1872–73 season. Undaunted, Bruckner set about to make his own arrangements for a performance. In March 1873, he wrote to the Society for the Friends of Music, asking to reserve the large hall in the new Musikvereinsgebäude for a concert on 8 June. Permission was granted, though the concert was postponed until 26 October to coincide with the end of the World Exhibition taking place in Vienna that year. Bruckner performed a Bach *Tocatta and Fugue in C major* and a free improvisation on the organ before conducting the premiere of his new symphony. Prince Johann Liechtenstein helped the composer with the expenses of renting the hall and hiring the Philharmonic players. Critical reaction to the new symphony was mixed. Not yet Bruckner's nemesis, Eduard Hanslick wrote:

We content ourselves today with the report of this splendid public success which we heartily concede to this unassuming but energetic and ambitious composer. Mr Bruckner received loud and continuous applause after his organ pieces and each movement of the symphony. The Philharmonic Orchestra gave a masterly

performance of this unusually difficult composition under the personal direction of the composer. (Translation: Crawford Howie)

Ludwig Speidel, who would become one of Bruckner's most important advocates in the Viennese press, wrote a thoughtful analysis:

[Bruckner's C minor symphony has] some wonderful, detailed work, and the first part of the *Scherzo* ... is artistically shaped with a secure hand. As regards the stylistic direction ... there has been an attempt to fuse the new and most recent musical achievements with Classical tradition. In this sense Bruckner's work contains some splendid passages, even if one cannot say that the whole piece presents a successful solution to the problem. Nevertheless, in this symphony we encounter a musical personality whose shoelaces the numerous opponents that have emerged are not worthy to untie. He can smile at his antagonists because, in knowledge and ability, he leaves them infinitely behind. (Translation: Crawford Howie)

Far more negative was A.W. Ambrose, who was the first to point to the unusually large number of grand pauses in the symphony. He was also far less subtle than Speidel and bemoaned the degree to which Bruckner was indebted to Wagner:

It would be worth the trouble to count the number of general pauses in the work, a device that the great composers quite correctly have used only infrequently.

Where we desire and expect a musical language that is coherent, well organised and motivically inter-connected, we hear nothing but suspensions, interjections, musical question – and exclamation marks, and parentheses which are neither preceded nor followed by anything of substance ... We have found in the new work features which cause us to regret deeply that a man of such talent, instead of taking the path to the temple of fame boldly and courageously on his own two feet, prefers to jump on ... the Wagnerian chariot of triumph and allow himself to be carried along.

Bruckner made changes to the symphony in conjunction with the 1873 performance. These have been well-documented by William Carragan and included many re-orchestrations such as rescoring a horn solo for viola and clarinet and the addition of a violin solo in the last section of the *Adagio*. (This violin solo was long thought to have been the result of the influence of Bruckner's friend and supporter, the Viennese conductor Johann Herbeck, though that now appears doubtful.) The repeats in the *Scherzo/Trio* were probably eliminated at this time as well. In the middle of the development in

the *Finale*, Bruckner eliminated 55 bars and replaced them with 24 new ones which he described as a 'new passage (shorter)' [*Neuer Satz (kürzer)*]. He also deleted the 24 bars of the second crescendo in the coda and added a bass trombone to double the basses at the end of the piece.

Bruckner made further changes to the outer movements in connection with a second, moderately successful performance he conducted with the Philharmonic Orchestra in Vienna on 20 February 1876. He shortened the coda of the first movement and the development of the *Finale*. He restored the 24 bars he had removed from the *Finale* coda and eliminated an even longer passage that included the first crescendo and citation of the earlier themes. Finally, he removed the bass trombone and wrote the strings in unison. Then, in 1877, during what his biographers refer to as his first revision period, he produced the more frequently performed second version of his *Second Symphony*. The Viennese firm, Doblinger, published this version with unauthorised additions by the composer's former student, Cyrill Hynais, in 1892.

Bruckner left the autograph score of the first version of the *Second Symphony* to the Imperial Library in his will. This version remained on the library shelf until William Carragan edited it for the *Anton Bruckner Complete Edition* in 2005. Carragan tried to reproduce the earliest reading of the autograph score

without the above-mentioned changes from 1873 and 1876. In the foreword to his edition, he argued that initially, the movements were in the order that Bruckner composed them – first movement, *Scherzo/Trio*, *Adagio*, and *Finale* – as in Beethoven's *Ninth Symphony* which had considerable influence on this work as it did on the 'nullified' symphony in D minor that immediately preceded it and the *Third Symphony* that followed it.

While there is evidence that the composer at some point envisioned the work with the *Scherzo* before the *Adagio* (two of the parts, for example, were at least partially copied that way), no surviving source contains the complete symphony with the movements in that order. Carragan has also argued that there must have been a lost composition score with the earlier disposition of the movements. That cannot be the case, because there is no doubt that the surviving autograph score, in what is now the Music Collection of the Austrian National Library, is the composition score. Consequently, the present recording uses Carragan's score, but reverses the inner movements, placing the *Adagio* before the *Scherzo*.

Those familiar with the second version of the symphony will notice obvious differences between it and this score. The first movement is considerably longer – 583 bars here and 538 in the second version. Perhaps this is why Bruckner changed the tempo marking at the beginning from *Allegro*. *Ziemlich schnell*

[*Allegro*. Quite quick] to *Moderato* in 1877. The cuts were all made in the development and coda. There are also some minor orchestration changes – in the trombones, for example, at the *tutti* appearance of the dotted fanfare motive in the third thematic group of both the exposition and recapitulation. Conspicuous are the three bars of grand pause that Bruckner removed before the recapitulation in 1877.

In the slow movement, the composer changed the tempo marking from *Adagio* to *Andante* in 1877. He did not delete the 'Feierlich, etwas bewegt' [solemn with a little movement]. The most important structural difference in the 1877 reading of this movement is the destruction of the A–B–A1–B1–A2 symmetrical rondo form of the first version due to Bruckner eliminating the first B section. Robert Haas, Leopold Nowak and William Carragan all lamented this decision by Bruckner because the structure of the movement in the second version is unbalanced. They included the missing section with an editorial 'vide' in their scores.

The *Scherzo/Trio* is twice as long in the 1872 score because, by 1877, the composer had eliminated all the repeats. The tempo indication at the outset of the *Scherzo* is *Schnell* [fast] in 1872 and *Mäßig schnell* [moderately fast] in 1877, perhaps, as Benjamin Cohrs has suggested, because the movement is so much shorter. The first version also has some very minor differences

in the woodwind orchestration in the *Scherzo*. In 1877 Bruckner added two grand pause bars before the coda of the *Scherzo* and eliminated four from the *Trio*. The *Finale* of the first version is 193 bars longer and contains eight more grand pauses than its later counterpart. Large sections of the development, recapitulation and coda were eliminated or recomposed in abbreviated form in 1873 and 1876, and again in 1877.

The *Second Symphony* is the prototype of the monumental symphonic constructions that Bruckner would create throughout the remainder of his life. Although there are glimpses of his three thematic group sonata form in the *Student Symphony* in F minor (1863), the *First Symphony* (1866) and the '*Nullte*' *Symphony* (1869), in the outer movements of the first version of the *Second* it is worked out in its entirety for the first time. This score is also his first to use the five-part A–B–A1–B1–A2 form with the returns to each section building to an ever-larger climax. The form would become a hallmark of his later symphonies. The *Second* also makes extensive use, for the first time, of the so-called Bruckner rhythm – usually two quarter or eighth notes followed by a triplet of quarter or eighth notes respectively – a feature of much of his later work. Here it appears in dotted form in the fanfare motive throughout the first and last movements.

It is impossible to overestimate the importance of the first version of the *Second*

Symphony in Bruckner's development as a composer. Nor can one ignore the many beauties of this delightful work full, as Max Auer has observed, of references to the music of the composer's Upper Austrian homeland. As Robert Simpson wrote: '[The symphony] is too little known', especially in this version.

Symphony No. 2 in C minor, second version, 1877

The early 1870s saw a mixture of triumphs and tribulations in the life of Anton Bruckner. His beloved sister, Maria-Anna, who had often been ill, died on 16 January 1870. In the summer of 1871, Bruckner performed a successful series of organ concerts in London, only to return home to scandal at the Saint Anna Teacher Training Institute where he had been teaching piano. He was accused of giving preferential treatment to some of the female students: even going so far as to address one girl as 'darling'. On the other hand he supposedly called the daughter of a school director 'Urschl' (which is pejorative Austrian slang for a foolish young woman). An anonymous report and the subsequent series of investigations lead to Bruckner's dismissal from the school on 5 October 1871. Although he was eventually exonerated and reinstated into the men's section of the school, it was a bitter experience for the composer. Eight months later, on 27 June 1872, his *Mass*

in *F minor* received its premiere in the Church of Saint Augustine. Lauded even by Eduard Hanslick, who would soon become Bruckner's fiercest critic, it was one of the first successful performances of a major work of his in Vienna.

During this period, Bruckner composed his *Symphony No. 2* in C minor. At first, it was entitled *Symphony No. 3* because he still regarded the *Nullte* of 1869 as the second of his numbered symphonies. He began what would eventually become the *Second Symphony* in 1871 with a brief sketch for the *Finale* and composed the first movement between 11 October of that year and 8 July 1872. He then completed the other three movements in rapid succession during the summer vacation: the *Scherzo/Trio* between 8 and 18 July; the *Adagio* (as the *Andante* was entitled in the first version) between 18 and 25 July; and the *Finale* between 28 July and 11 September at the monastery of St Florian. Before the end of 1872, the Vienna Philharmonic held a rehearsal of the work under Otto Dessoff whose appraisal of it as 'nonsense' led the orchestra to reject it for public performance. On 26 October 1873, the Philharmonic gave a moderately successful performance of the symphony with Bruckner, rather than Dessoff, conducting. The composer made his first set of changes to the original version in conjunction with this performance.

They included many re-orchestrations such as rescoring a horn solo for viola and clarinet and the addition of a violin solo in the last section of the *Adagio*. The violin solo was long thought to have been the result of the influence of Bruckner's friend and supporter, the Viennese conductor Johann Herbeck, though that now appears doubtful. Bruckner made more changes in connection with a second, again moderately successful, performance he conducted with the Vienna Philharmonic on 20 February 1876. Then, in 1877, during what his biographers refer to as his first revision period when he also revised his *First*, *Third*, and *Fourth* symphonies, he produced what is now known as the second version of the *Second Symphony*. Johann Herbeck was to conduct a performance of this version, but passed away before it could happen.

William Carragan, who edited both versions of the *Second Symphony* for the second *Anton Bruckner Complete Edition* has described the many ways that the 1877 version differs from that of 1872. The composer changed the tempo of the opening movement from 'fast' [*Schnell*] to 'moderate' [*Moderato*]: perhaps, as Benjamin-Gunnar Cohrs has suggested, because he shortened the movement by 45 bars. The largest cut consists of 38 bars at the beginning of the development. There are only minor changes in instrumentation in this movement. Orchestration changes, including the two

mentioned above, are more frequent in the *Adagio/Andante*. In 1877 Bruckner also eliminated 22 bars that contained the first presentation of the second theme group in 1872, and recomposed the intricate violin figurations of the last section. In the *Scherzo/Trio* all the repeats from 1872 were removed. As Robert Haas, who edited the symphony for the first *Bruckner Collected Works Edition*, pointed out, the composer must have made this change early on, perhaps even before Dessoff's rehearsal in 1872. As in the first movement, there are only minor changes in orchestration in the *Scherzo* and *Trio*. By far the most extensive alterations occurred in the *Finale* which is 193 bars shorter in 1877. Large sections of the development, recapitulation, and coda were abbreviated and, in some places, recomposed. In all four movements, Bruckner added and removed individual bars as he did his metrical analyses of the phrase structure. He also eliminated many of the grand pauses which originally gave the symphony its nickname, the '*Rest*' *Symphony*.

Many commentators have observed that, although there are glimpses of it in the *Student Symphony* in F minor (1863), the *First Symphony* (1866) and the '*Nullte*' *Symphony* (1869), the *Second* is Bruckner's first to explore the large symphonic structure for which he would later become famous. The two outer movements are in the three-thematic group sonata form that he would

use for the rest of his life and, in 1872, the slow movement was in the five-part A–B–A1–B1–A2 form which he often used later in his slow movements. This form is not discernible in the version on this recording: Bruckner had eliminated the initial B statement by 1877. The *Second Symphony* also makes extensive use of the so-called 'Bruckner rhythm' – usually two quarter- or eighth notes followed by a triplet of quarter- or eighth notes respectively – a feature of much of his later work. In this symphony, a variant – dotted quarter, eighth, followed by triplet dotted quarter, eighth, quarter – plays a very important role.

Somewhat uncharacteristic for Bruckner is the accessible lyricism and upbeat atmosphere of most of the *Second Symphony*. Max Auer wrote:

The more lyrical character of the work tells us that the symphony stems from a period of inner peace and happy circumstances.

This is all the more surprising given what was happening at St Anna's. Auer went on to say:

[The symphony] is the most magnificent testimony of his love for his homeland. In it he created an imperishable monument to Upper Austrian folklore. The first and last movements and the *Scherzo* exude such specific Upper Austrian earthiness that

[August] Göllerich called this symphony the 'Upper Austrian'. (August Göllerich, was appointed by the composer to be his official biographer and spent much of his life in Upper Austria.)

The symphony opens with an extensive cello theme that, as Robert Simpson says, is 'of such singing quality as Bruckner was not to find again until the *Seventh*'.

It consists of motives of varying lengths and finishes to the accompaniment of a trumpet fanfare with the dotted version of the Bruckner motive. The theme is partially repeated an octave lower and leads to a more powerful statement of the dotted fanfare rhythm in the winds. The second theme begins in E flat major, again in the cellos, and is surely one of the composer's most beautiful, lyrical melodies. It turns into what Max Auer called a double theme, in that the violin accompaniment at the beginning gradually becomes as important melodically as the cello theme that continues underneath it. The third and by far the longest group also begins in E flat major with a rollicking unison ostinato in the strings. The dotted Bruckner rhythm, never far away, makes a more extended appearance before the rollicking theme takes us, via a series of counterpoints that sound almost fugal, to a beautiful new turning figure in the woodwinds. Three grand pauses and a horn solo signal a quiet end to the exposition. Motives from the first

and third thematic groups prevail in most of the development full of Bruckner's fine counterpoint. Towards the end, the lyrical second theme takes over and leads quietly to the recapitulation and the opening theme in the high cellos. The dotted Bruckner rhythm is more pervasive in the recapitulation; it even makes an appearance in the flutes at the end of the second group. The coda opens with figures from the opening theme accompanied by rushing sextuplets in the upper strings. The dotted Bruckner rhythm eventually prevails as the music speeds to a close.

The *Andante* opens with another of the composer's beautiful melodies in a lush string texture followed by a second melody in the French horn. This constitutes the A section of what had been a rondo form. In the 1877 version of the symphony this entire section is then repeated with more elaborate figurations in the woodwinds. After the repeat, we hear an entirely new segment of music that borrows the French horn melody from the previous section. In the version of 1872, this music was a variant of a passage that separated the first two statements of the opening music. The final statement of the opening section is in 12/8 time. With elaborate string figurations, it builds to the tremendous climax we have come to expect at this point in Bruckner's later slow movements. There is a direct quote from the 'Benedictus' of the *Mass in F minor*

before the serene coda. The *Scherzo*, which Bruckner asks to be played only 'moderately fast' [*Mäßig schnell*], conjures up an image of a peasant dance. The quieter middle section, where the woodwinds have the melody and the cellos play a derivative of the principal subject in the bass, Max Auer describes as dancing at an Upper Austrian church festival. The Ländler-like trio is pure Schubert. After the repeat of the *Scherzo*, the movement finishes with a brilliant coda.

The *Finale* is full of surprises. It opens in a rather mysterious manner with another of Bruckner's double themes where the accompaniment and the melody turn out to be of equal importance. The accompaniment in the second violins is derived from the opening phrase of the first movement. A lengthy crescendo leads to a dramatic double-*forte* theme built on a short triplet motive. This theme is surprisingly interrupted as the opening music returns to end the first group. The key then slides up a semitone from A flat to A major to begin a lyrical second group. It winds its way through D major to E flat major for the third group which begins with the triplet theme from the middle of the first group. The dotted Bruckner rhythm figure from the first movement joins in and takes the music to a triple-*forte* climax which is jolted to a halt by a long grand pause. Again unexpectedly, the rests are followed by a lengthy *pianissimo* chorale codetta with another quote from the *Mass in F minor*, this one from the 'Kyrie'.

The development opens with soft staccato and pizzicato figures derived from the opening of the movement. These gradually give way to material from the first group of the first movement. As in the first movement, the second half of the development is given over to music from the lyrical second group. This eventually rises in another crescendo to the recapitulation which begins not with the opening material but with the triplet theme from the middle of the first group. The opening material eventually reappears before an extensive recapitulation of the theme from the second group. The third group begins with fragments from the triplet theme which, as in the exposition, are soon joined by the dotted Bruckner rhythm in another enormous crescendo. As in the exposition, it is interrupted by a grand pause. The coda begins quietly with fragments from the beginning of the *Finale*. They are eventually superseded by the dotted Bruckner rhythm and the triplet figure from the first group of the *Finale* to speed toward a spectacular finish.

No work of Bruckner has suffered more at the hands of editors than the *Second Symphony*. It was first published in a moderately changed reading by Albert J. Gutmann in Vienna in 1892 under the editorship of a former student, Cyrill Hynais. William Carragan has argued that Bruckner participated in the publication process and

contributed to the changes that included, among other things, alterations in phrasing and articulation, performance directions and re-orchestrations of the codas of the outer movements. His argument is based upon the fact that Bruckner asked Hynais to re-copy a page in the copy score, Mus. Hs. 6035 in the Austrian National Library, which the composer supplied to serve as the engraver's copy for Gutmann. The page needed to be re-copied because a bar was missing. Beyond that, to this writer's knowledge, there is no evidence, that Bruckner was involved in any changes that Hynais made. With the addition of the corrected bar, the composer expected Hynais to print the score that he gave him.

In 1934, Robert Haas published what he claimed to be the 1877 version of the symphony in the first *Bruckner Collected Works Edition*. It was, in fact, a mixture of the 1872 and 1877 versions, though he documented many of the additions from 1872 with editorial brackets. Leopold Nowak reprinted the Haas mixed version score with some modifications in 1965. In 2007, William Carragan published a new reading of the second version. Although it is described as the version of 1877, Carragan included, with editorial cautions, most of Hynais' changes from 1892. Because Carragan felt the *Andante* was unbalanced, if one observes the cut Bruckner made between the first A sections, he reinstated it, again with editorial cautions. In so doing, he did exactly what

Haas and Nowak had done. The present recording contains, to the best of the editor's knowledge, the score as Bruckner left it after his revisions of 1877. The editor agrees with all his predecessors that the symphony is beautiful and deserves to be performed more.

Symphony No. 3 in D minor, first version, 1873

In October 1868, Anton Bruckner left Linz in Upper Austria to assume the posts of organist at the Viennese Court Chapel and teacher of counterpoint and organ at the Vienna Conservatory. His first major composition after arriving in the imperial city was the '*Nullte*' *Symphony* in D minor of 1869. He then wrote very little for two years. Then, between the fall of 1871 and spring 1876, he composed the remarkable series of symphonies *Nos. 2* through *5* at a rate of roughly one per year. He began the enormous *Third Symphony* in the fall of 1872 and completed it on 31 December 1873. It would prove to be the second of his three symphonies in D minor, the others being the above mentioned *Nullte* and the *Ninth* which remained unfinished when he died. All three are heavily indebted to Beethoven's *Ninth Symphony* in the same key.

Bruckner revised his *Third Symphony* more than any other; it exists in three manuscript versions (1873, 1877 and 1889)

and two publications from his lifetime (1879 and 1890). There is also a separate manuscript *Adagio* from 1876, and revision fragments survive from 1874, 1875 and 1876. We have only parts of the autograph score from 1873 because Bruckner obliterated or removed many pages in subsequent revisions. Fortunately, he arranged for his favourite copyist of the early 1870s, Johann Carda, to prepare two scores of the first version before the revisions began.

Bruckner sent one of these copies with an elaborate dedication page to Richard Wagner; it is now preserved in Wagner's library at Bayreuth. Leopold Nowak used the Bayreuth score as the basis for the edition performed on this recording. It contains some minor changes from 1874.

The *Third Symphony* in its first version is Bruckner's longest. Its beautiful opening consists of *Misterioso* D minor string arpeggios reminiscent of the beginning of Beethoven's *Ninth* and the '*Nullte*' *Symphony*. The arpeggios accompany a distant trumpet theme built on a D minor triad that is immediately answered by the French horn. A long crescendo leads to a double-*forte* climax with the entire orchestra in unison on a new D minor theme, the first two notes of which were anticipated at the end of the opening horn passage. In the third and fourth bars, the opening of this theme is reduced to a dotted quarter – two sixteenths figure that Bruckner inverted for

the quiet second half of the eight-bar phrase. The strong D flat inflection is a premonition of an important secondary tonality in the remainder of the work. After one of the many grand pauses in the symphony, the entire theme is repeated, at first harmonised, and later fragmented through the bridge section.

Normally Bruckner would begin his second thematic group at the end of the bridge. In the first version of the *Third Symphony*, he makes an unusual formal gesture by repeating the first group in varied form. Beethoven did a similar thing in the exposition of the first movement of his *Ninth Symphony*. Bruckner's repeat begins in the dominant and features the opening trumpet theme more prominently. It takes us to F major for the lyrical second thematic group presented in the strings with the French horn providing a beautiful counterpoint. The second group relies on the famous Bruckner rhythm – 2 + 3 – in this case two quarter notes followed by triplet quarters. Here, it often alternates with its reverse – triplet quarters followed by two quarter notes. The Bruckner rhythm plays a role in the third theme as well, also in F major, played double-*forte* in unison by the entire orchestra. There is another strong D flat inflection. Bruckner begins his development with the *Misterioso* from the opening bars of the movement, now with the trumpet theme in the French horn. Other motives from the first group take over as a crescendo rises

to a massive *tutti* statement of the trumpet theme in the tonic D minor. In the extended triple-*forte* section that follows, the winds exchange diminutions and fragments of the trumpet theme accompanied by unison string figurations. After the woodwinds play soft references to the rising 16th-note motive from the first group, the key shifts to F major for the strings to develop material from the second thematic group. Finally, a series of chorale-like passages including references to the 'Love Death' [*Liebested*] from *Tristan und Isolde* and the 'Sleep Motive' from *Die Walküre* bring the development to a close and a return to D minor for an abbreviated and varied recapitulation.

Bruckner surprises us when the beginning of the double-*forte* unison theme of the first group returns harmonised with a jolting D minor 7th chord in third inversion. The unusual repeat of the first group in the exposition is omitted in the recapitulation, and the double-*forte* of the beginning of the third group is extended. The *Misterioso* music returns to begin the coda together with a new chromatic walking bass line like the one at the end of the first movement of Beethoven's *Ninth*. After slowing for chorale-like passages reminiscent of those towards the end of the development, the tempo picks up for a final triumphant iteration of the opening trumpet theme.

The *Adagio* is in the form that Bruckner often used for his slow movements – i.e.

A–B–A1–B1–A2 with each successive section being more heavily orchestrated and featuring more elaborate string figurations. The first version of the symphony is the only one with this form complete. The common time metre of the beginning changes to 3/4 for the B section which itself is subdivided as A–B–A1. Bruckner told his biographer, August Göllerich, that he had composed the triple-time section in memory of his mother, Theresia, in October 1872. It is marked *Andante* and begins in B flat major with one of Bruckner's divine viola melodies. The melody is taken over and altered by the cellos and basses before the tempo slows for a passage marked *Misterioso*. The *Andante* comes back with the viola melody, now in C major before the tempo returns to *Adagio* and section A1. Section B1 is shorter than the first time around; there is no slower *Misterioso* passage – only a fleeting reference to it at the end as we return to the final magnificent *Adagio* (A2). In the 1873 version, both A and A1 finish with clear references to *Tristan und Isolde*. The Wagner citation at the end of A2 is again the 'Sleep Motive' from *Die Walküre*.

As Thomas Röder has pointed out, the *Scherzo* is unique due to the absence of conventional cadences. *Pianissimo* turning figures in the violins and pizzicato broken triads in the cellos and basses begin and take us to a sturdy theme on a D minor triad. The brass finish out the first section in a blaze of glory. The middle section is very much a

contrast. The turning figures and pizzicati continue, but here as an accompaniment to a melody that has a delightful folk flavour. The folk quality continues in the trio with a tune that sounds very much as though it could be a country dance.

A powerful brass melody with the same opening rhythm as the trumpet theme from the first movement begins the finale in B flat major. The process is repeated beginning in A major and ending in a quiet D major. The second group consists of a polka in the strings and a chorale in the winds. August Göllerich wrote that the composer described the music precisely this way one evening in the winter of 1891. As they were walking home, they passed the wake of the architect Friedrich Schmidt. Dance music was emanating from the house opposite. According to Göllerich, Bruckner said with reference to the finale:

Listen! There is dancing in that house, and over there ... lies the master in his coffin. So it is in life, and that is what I wanted to depict in the last movement of my *Third Symphony*. The polka means the fun and joy of the world, and the chorale means its sadness and pain.

The third group begins in D flat major with another brass theme that contains a dotted rhythm reminiscent of the opening theme.

The unusual accompaniment in octaves in the strings has the violins and violas on the beat and the cellos and basses off the beat playing the same music. A series of soft wind chorales ends the exposition in F major. The development begins with a lengthy passage based on the first group. This passage comes to an end in D minor with a grand pause. A brief reference to the polka/chorale theme from the second group gives way to an equally brief citation from the third group before another grand pause. The polka/chorale theme then finishes out the development. In another gesture of acknowledgment to Beethoven's *Ninth*, at the end of the abbreviated recapitulation, Bruckner pauses to recall themes from the previous three movements. A brilliant coda brings the symphony to a close with a triumphant return of the trumpet theme from the first movement.

The first version of the *Third Symphony* occasioned one of the most charming anecdotes of Bruckner's career. In August 1873, on vacation in Marienbad working on the finale, he took the incomplete manuscript along with that of the already finished *Second Symphony* to Richard Wagner in Bayreuth. He asked which one his 'Master of all Masters' wished to have dedicated to him. Wagner chose the *Third Symphony*. The next day, Bruckner forgot which work Wagner had chosen and wrote him a note asking:

Symphony in D minor in which the theme begins with the trumpet? A. Bruckner

Wagner answered on the same piece of paper:

Yes! Yes! Kindest regards. Richard Wagner

This double-autograph document is now preserved in the Austrian National Library.

Since then, the work has been known as the 'Wagner Symphony'. Whether Bruckner inserted the many obvious operatic quotations after Wagner had accepted the dedication is not known. Many were removed from subsequent versions. Thomas Röder has observed that the Wagnerian connection was a double-edged sword for the symphony. Despite its many wonderful features, it has never achieved the popularity of the Fourth, Seventh, Eighth or Ninth Symphonies. Wagner was a polarising figure, and over the years, many music lovers have viewed Bruckner's connection with him as a negative.

In the first versions of the *Second* through *Fifth* symphonies, Bruckner was experimenting with expanding the dimensions and expressive power of the genre to unprecedented lengths and depths. It was a work in progress, a fact he himself acknowledged with their subsequent revisions. As the longest at the outset, and later the most revised, the *Third* has not always been treated well by critics. Nor, as Thomas Röder observed, has there been a consensus of preference for any of the three

surviving versions. In the first edition of his Bruckner book, written before the first version was available in print, Robert Simpson, the unwavering Bruckner champion, wrote:

The *Third* is the weakest of Bruckner's numbered symphonies; if I have seemed to treat it at times unkindly, I hope also to have made it apparent that its flaws are of the kind inherent in a characteristic work of discovery as well as that it contains many beauties. Without it, the later masterpieces could not have existed.

Later, after studying Nowak's edition of the first version, he wrote:

The availability of the authentic score [of the first version] has made it necessary for me to reconsider everything I wrote about [the *Third Symphony*]; it is now clear to me that the revisions ... of 1877–78 and 1889–90 ... show that Bruckner did not know what he had achieved in the 1873–74 version ... the score that Wagner accepted with justifiable enthusiasm.

Leopold Nowak himself wrote in the introduction to his edition of the 1873–74 score:

Whatever one's attitude to the phenomenon that is Bruckner, one thing that emerges with absolute clarity from the

first version of the *Third Symphony* is the gigantic scale of his conception. (Translation: Richard Deveson)

Symphony No. 3 in D minor, second version, 1877

Anton Bruckner composed the first version of his *Third Symphony* between the fall of 1872 and 31 December 1873 and made some revisions to it in 1874 and 1875. The dedication score for Richard Wagner was completed on 9 May 1874. In the fall of 1874, Bruckner submitted the work to the Vienna Philharmonic for a rehearsal in the hopes of obtaining a performance. The members of the orchestra each had a vote in the decision-making process, though the conductor, Otto Dessoff, had the final say. Despite enthusiastic support from the famous cellist David Popper, the orchestra rejected the symphony on the grounds that it was unplayable. Max Auer has pointed out that the dedication of the work to Wagner and Bruckner's obvious allegiance to the German composer were not seen as positives by many in the orchestra and may have been another reason for this and the subsequent rejection (which followed after Bruckner's resubmission of the work the following year). These rejections almost certainly contributed to the composer's decision to begin a wholesale revision of the symphony in 1876.

He began this revision after completing the *Fifth Symphony* on 16 May 1876 and continued working on it sporadically until 28 April 1877. Then, after the Philharmonic rejected the *Third Symphony* for a third time, Bruckner's friend, Hofkapellmeister Johann Herbeck, took matters into his own hands. He arranged to conduct the work himself on 16 December 1877, as a part of a concert series of the Society of Friends of Music. In the interim, Bruckner made more changes to the *Adagio*, finishing it on 10 December. Thomas Röder speculates that Herbeck convinced the composer to make these late changes. Sometime before the performance, Bruckner also shortened and revised the development in the *Finale*.

After Herbeck passed away unexpectedly, Bruckner was forced to conduct the symphony himself. The performance proved to be one of the worst debacles of his career. The players were rude and unreceptive, and the audience left the concert hall in droves. By the end of the symphony only 20 people were left in the parterre, and a handful of students and friends remained in the balcony. Despite the public fiasco, Theodor Rättig, one of the few people who stayed, offered to publish the symphony. Two other people who were there at the end, Gustav Mahler and Rudolf Krzyzanowski, prepared a piano four-hand reduction for Rättig's publication which appeared in print at the end of 1879. It was

the first publication of a Bruckner symphony.

The critics were just as confused as the audience. Eduard Hanslick declared that he had not understood the 'gigantic symphony' that appeared to him to be 'a vision in which Beethoven's *Ninth* and Wagner's *Walküre* become friends and ultimately flounder under the hooves of their horses'. Franz Gehring called Bruckner 'a fool and a half', and Theodor Helm, who would later become an ardent supporter of the composer, wrote that, while each movement had flashes of genius, 'Bruckner could not really succeed at producing something accessible.'

The revision of the *Third Symphony* was part of Bruckner's overall effort between 1876 and 1878 to make all his numbered symphonies easier to play and more accessible. Rehearsals and performances of his *Mass in F minor* (1873) and *Second Symphony* (1873 and 1876) had taught him a great deal about instrumentation and orchestral balance. Between 1876 and 1878, he removed many of the contrapuntal intricacies of his earlier versions and simplified overly difficult figurations, usually in the strings. He re-orchestrated passages, especially in the woodwind and brass, and made the works more accessible by shortening them. His revisions were also informed by analyses of the phrase structure in Mozart's *Requiem* and Beethoven's *Third* and *Ninth* symphonies. He changed many of the phrases with odd numbered bars in

his earlier versions into four and eight bar periods in a process he called 'rhythmic regulation'.

All these types of changes are evident in the 1877 version of the *Third Symphony*. His adjustments in phrase lengths can be found throughout, and the new accompaniment in the last section of the *Adagio* is a clear illustration of his simplifying string figurations. A quick comparison of the 1873 and 1877 scores reveals that, except for the *Scherzo/Trio*, the later reading is considerably shorter. Bruckner cut the first movement from 746 to 632 bars, the *Adagio* from 764 to 638 bars. Only the *Scherzo* of the second version is longer because, after the frustrating first performance, in January 1878, Bruckner added a coda which was not printed in Röttig's published score of 1879. It is included in Leopold Nowak's edition of the second version performed on this recording. The *Trio* was the same length in both 1873 and 1877. One anomaly of the second version is that Bruckner removed almost all the conspicuous Wagner citations from the earlier reading.

The second version of the *Third Symphony* was not performed again until 1885. In the mid-1880s, successful performances of the *Seventh Symphony* in Leipzig (December 1884) and Munich (March 1885) brought increased international attention to Bruckner's music.

Conductors began to programme the *Third* using Röttig's 1879 score. In 1885 and 1886 performances took place in The Hague, New York, Frankfurt, Dresden, Linz and Utrecht. The reception was not what the composer hoped for. Critics felt the *Third Symphony* compared unfavourably to the *Seventh*, and many music lovers reacted in the same way as some of the players in the orchestra when Bruckner had tried to obtain performances in 1874 and 1875. They viewed the dedication to Richard Wagner and the resultant sobriquet, the 'Wagner Symphony', as negatives. Thomas Röder believes that the mixed public response helped persuade Bruckner to undertake yet another wholesale revision and produce a third version of his *Third Symphony*. He completed it in 1889 and Theodor Röttig published it in 1890.

Röttig's 1890 score was used almost exclusively until 1950 when Fritz Oeser published the second version based on the first publication of 1879 – i.e. without the *Scherzo* coda. The next score of the *Third Symphony* to appear was Leopold Nowak's publication of the third version in 1959. Nowak also published the first version in 1977 and the *Adagio* of 1876 in 1980. A year later, he finally published the second version. None of these readings has emerged as a clear audience favourite. Perhaps William Carragan is right that

... we should not play favourites or search for an ideal or definitive version. All the scores have something to offer ... And the *Third* is a magnificent piece of work, no matter how one looks at it.

Adagio, 1876

As a result of some fine paleographic work preparing the 1877 edition of the *Third Symphony*, Leopold Nowak discovered an earlier revision of the *Adagio*, which he refers to as 'Adagio 2'. ('Adagio 1' is part of the 1873 score, 'Adagio 3' is part of the 1877 score recorded here, and 'Adagio 4' is in the third or 1889 version of the symphony). The autograph date 'Oct. 1876' is found on one of the folios Bruckner discarded while working on this intermediate *Adagio*. It is eleven bars longer than the slow movement in the version of 1873 and considerably longer than the reading that finally found its way into the 1877 score of the symphony. The *Adagio* of 1876 is in a full rondo form A–B–A1–B1–A2–coda. In 1877, Bruckner cut the A1 section and the first 16 bars of B1 (bars 129–176 of the first version).

In 1876, he expanded some passages, which explains the eleven-bar difference in the bar count. He also revised the orchestration, especially in the B sections. As Nowak observed, these changes had the effect of reinforcing the melodic line.

Symphony No. 3 in D minor, third version, 1889

Well-received performances of the *Seventh Symphony* in Leipzig in December 1884 and Munich in March 1885, as well as the publication of the *Seventh* in Vienna at the end of 1885, brought increased international attention to Anton Bruckner's music. In the wake of these successes, conductors began to programme his *Third Symphony*, the only one available in print other than the *Seventh* until Albert J. Gutmann published the *Fourth* in Vienna in 1889. Theodor Rättig had published the second version of the *Third* in Vienna in 1879. As Thomas Röder, who has studied the history of the *Third Symphony* more than anyone, observed, the reception of its increased performances in the mid-1880s was not what the composer hoped for. Critics felt the *Third Symphony* compared unfavourably to the *Seventh*. Many music lovers viewed the dedication to Richard Wagner and the resultant sobriquet, the 'Wagner Symphony', as negatives. Bruckner's 'Master of all Masters' was indeed a polarising figure. The mixed public response helped persuade Bruckner to undertake yet another wholesale revision and produce a third version of his *Third Symphony*.

The success of the *Seventh* had also invigorated Bruckner's efforts to have his

works published. Preoccupied with the composition of his monumental *Eighth Symphony* between 1884 and October 1887, he delegated the preparations for the publication of his other compositions to former students. Franz Schalk worked on the *Te Deum*; Ferdinand Löwe on the *Fourth Symphony*; Löwe and Joseph Schalk on the *First Symphony*, and both the Schalks with Löwe prepared piano scores. Illness may have contributed to Bruckner's dependence on these men. His secretary, Friedrich Eckstein, reports that the composer set out to attend the 1885 Munich performance of the *Seventh* 'after a winter full of hard work, severe disappointments, and many painful illnesses'.

In October of 1887, Bruckner suffered another serious setback that led him to rely upon the former students even more. Herman Levi, who had conducted the triumphant Munich performance of the *Seventh* in 1885, and whom the composer regarded as one of his strongest allies, declined to perform the recently completed *Eighth Symphony*. Bruckner was devastated and went into a depressive tailspin that set off what his biographers describe as his second major revision period. Between 1887 and 1892, with the help and encouragement of his young friends, he created new versions of the *Fourth*, *Third*, *Eighth*, *First* and *Second Symphonies* in that order.

With the composer's blessing, Franz Schalk began re-orchestrating and editing the *Third Symphony* in 1887. By early 1888, he was able to send an unknown number of pages, now lost, of the new arrangement of the first three movements to the publisher, Theodor Rättig, who had agreed to print the new version. The extent to which Schalk consulted with Bruckner before sending the pages is not clear. What is clear is that, by March 1888, the composer had begun to take a serious interest in the changes Schalk was making to the *Finale*. For the remainder of that year, among revisions to the *Fourth* and *Eighth* symphonies, Bruckner worked to correct and respond to Schalk's efforts on the *Finale* of the *Third*. Schalk's editorial suggestions and Bruckner's corrections of them are preserved side by side in the Austrian National Library as Mus. Hs. 6081. The first three movements of this source are the printed score of 1879 with changes written in; the *Finale* is a manuscript in the hands of Bruckner and Franz Schalk. There was a dialogue between the two in the preparation of this movement. The composer accepted some of his former student's suggestions and rejected others. As Thomas Röder wrote, in many places 'Schalk's score became a source of inspiration for Bruckner'. Nevertheless, on 1 January 1889, making no mention of Schalk's contribution, Bruckner wrote to Baron Wolzogen:

I am healthy again and have been working since June on the *Third Symphony in D minor* which I have fundamentally improved.

Why he told the Baron he had begun in June and not March as the score is dated, is not clear.

The early summer of 1888 brought another complication. Gustav Mahler returned to Vienna having resigned from his post as Kapellmeister in Leipzig. Upon learning about the new printing of the *Third Symphony*, he objected vehemently and advised Bruckner not to proceed with it. The Schalks were furious at this intrusion. Bruckner was now in a sensitive position, not only because he respected Mahler, whom he had taught at the university in 1878, but also because the younger composer had been heavily invested in the score of the *Third* that Rättig printed in 1879. Mahler served in an advisory capacity for that edition and worked on the piano score with Rudolf Krzyzanowski. Bruckner found a compromise. He asked Rättig to destroy 52 new plates that had already been prepared of Franz Schalk's arrangement and use the 1879 reading of the first three movements. He kept the new *Finale* that he and Schalk had worked on together.

Those familiar with earlier versions of the *Finale* will notice that the movement is considerably shorter in the 1889 score. There is no question that the composer

himself made the cuts. He had already suggested the elimination of the first and third thematic groups of the recapitulation as optional in the printed score of 1879. He had also marked the deletion of 14 bars from the development in pencil in a fragment of the 1879 score now preserved in his beloved monastery of St Florian in Upper Austria. He probably asked Schalk to compose new transitional material between some sections of the movement. He accepted Schalk's transitions from the first to the second group in the exposition and from the end of the second group in the recapitulation to the coda. He rejected his student's material in other passages and replaced it with his own. As far as Schalk's re-orchestrations are concerned, Bruckner wrote marginalia in the manuscript scrupulously analysing them, again accepting some and discarding others.

Even though he had agreed to retain the first three movements from 1879 as a compromise with Mahler, he nevertheless made some adjustments to them after he had completed work on Schalk's *Finale*. The most significant of these is the cut before the return of the principal thematic material at the end of the *Adagio*. The final date in the manuscript is March 1889.

Theodor Rättig published the new version of the *Third Symphony* in 1890 and Hans Richter conducted its premiere with the Vienna Philharmonic Orchestra

on 21 December 1890. The performance was a tremendous success. Bruckner was called back for twelve bows. He expressed his satisfaction with the new version on numerous occasions. Already before the print appeared, he had reported to the critic, Josef Sittard, about a 'new and improved edition' of his *Third Symphony* which was going to be published by Rättig in a few months. In a letter dated 1 January 1891 he told his biographer, August Göllerich, that 'he had grown fond of the new *Third Symphony*' and, on 14 January 1893, he wrote to Hermann Levi, who was about to conduct the symphony:

I ask you to use the new edition which is incomparably better. I don't want to hear any more about the first edition [of 1879].

Rättig's 1890 score remained the most performed reading of the *Third Symphony* until 1981 when Leopold Nowak edited the second or 1877–78 version in the *Bruckner Collected Works Edition*. Nowak also edited the third version in 1989. The latter publication sparked considerable debate as to the relative merits of the two versions. Some commentators observed that the cuts in the later score destroyed the formal symmetry of the earlier reading. Others have argued that Bruckner was looking for a new type of streamlined sonata form where the return to the tonic was reserved for a

triumphant coda. Whatever one's opinion might be, as Thomas Röder wrote:

Despite the division of labour involved in preparing the manuscript [of the third version of the *Third Symphony*], and despite assumptions that Bruckner's state of mind may not have been conducive to having good ideas, the authenticity of its *Finale* is not to be questioned. Aesthetic judgment is not the point here. Bruckner was decisive in his statements that the last version of his 'Wagner Symphony' is the valid one to be recommended to all interested conductors.

Symphony No. 4 in E flat major 'Romantic', first version, 1876

Aficionados of Anton Bruckner's music will be surprised to see the date 1876 here, rather than 1874 that has traditionally been cited for the first version of the *Fourth Symphony*. The symphony was indeed composed during an eleven-month period between January and November 1874. While preparing the edition of the first version for the *New Anton Bruckner Complete Edition* Benjamin Korstvedt discovered that, in 1876, the composer added a few finishing touches that rightfully belong in a final reading of the 1874 score, and not with the wholesale revisions that he would make later for the second version of the work. These included two additional bars

towards the end of the recapitulation of the first movement. Markus Poschner and the ORF Vienna Radio Symphony Orchestra are performing the new reading with these additions on the present recording.

1874 was otherwise not a good year for Bruckner. Under the weight of his as yet unpaid duties as imperial court organist, hoping to find more time to compose, he applied unsuccessfully for subventions from the state of Upper Austria and the Austrian Ambassador to London, Baron Schwarzenborn. In July, for the third time, the University of Vienna rejected his application for a Lecturer's post in music composition, by which he meant harmony and counterpoint. As on the first two occasions, the appointment was blocked by the critic Eduard Hanslick who, as a professor at the university himself, felt threatened by Bruckner's potential admission to the faculty. All the while, the composer worked steadily at the new symphony. His dates in the autograph score indicate that he started the opening movement on 2 January 1874 and finished it around the end of March. He composed the *Andante* between 10 April and 10 June and the *Scherzo/Trio* from 13 June to 25 July. He began the *Finale* on the 30th of the same month and finished it on 22 November, as he noted himself in the autograph score, at 8:30 in the evening.

On 1 May 1877, Bruckner wrote to Wilhelm Tappert, a German music critic who

was trying to arrange for a performance of the symphony in Berlin:

Yesterday I looked at the score of the *Fourth Symphony* and saw, to my horror, that I damaged the work with too much counterpoint. I often robbed the best passages of their effectiveness. This quest for imitations is almost a disease.

At this point began a series of revisions the scope of which is rivalled in Bruckner's output only by those for the *Third Symphony*. The overall effect of the changes was to considerably shorten the work and make it easier to perform by eliminating many of the figurations and complex contrapuntal textures that characterise the first version. He also revised the phrase structure, making it more four-square in a process he called 'rhythmic regulation' and added a bass tuba and, in the third version, a piccolo to the orchestration.

In 1878 Bruckner completed a wholesale revision of the entire symphony including the now famous new *Scherzo*, 'The Hunt'. The *Finale*, identified by the composer as 'The Country Fair' was based on that of the first version, but was 133 bars shorter. The following year he wrote a new finale, thus completing what is now known as the second version of the symphony. Hans Richter conducted the Vienna Philharmonic in the first performance of this score on 20

February 1881. It is the version most often performed today.

In 1887, with help from his former student, Ferdinand Löwe, and possibly Franz Schalk, Bruckner began to work on a third version that was eventually published by Albert J. Gutmann in Vienna in 1889. In this reading, the return of the *Scherzo* after the *Trio* is eliminated, the finale is once again abbreviated, and the performance directions are considerably altered. Richter also conducted the premiere of the third version in Vienna on 22 January 1888. This score was the only one available to the public until 1936 when Robert Haas published the second version in the old collected works edition. The first version, alas, did not see the light of day until 1975 when Leopold Nowak published it, and the indefatigable Bruckner enthusiast Kurt Wöss conducted it with the Munich Philharmonic in Linz on 20 September. Because the technical performance difficulties that concerned Bruckner and his students in the 1870s and 1880s are no longer an issue for today's orchestral players, we can now enjoy his monumental *Fourth Symphony* as it was originally conceived.

The opening 18 bars are identical in the first and second versions. The dotted figure, the intervals of the fifth and sixth and the flat six scale degree will play major roles in the rest of the symphony. With their *pianissimo* strings, the solo French horn,

and the descending chromatic bass line, they are quintessential Bruckner and among the finest passages in all his music. One wonders if, by placing the concert C flat in bar seven, the composer wasn't making a bow to Beethoven who had also begun his E flat major '*Eroica*' *Symphony* with six bars of tonic triad and introduced its first non-diatonic pitch, the famous C sharp, on the downbeat of bar seven.

As the opening theme repeats, expands and begins to move away from the tonic it gives way to driving scale-figures in the so-called Bruckner rhythm – a duple followed by a triple metrical subdivision of the prevailing pulse. The bridge to the second, or as Bruckner would have called it, lyrical group is actually four bars shorter in the 1876 score and ends with the first of the bar rests that delineate sections of the movements throughout the symphony. In the 1880 score, the 2 + 3 rhythmic pattern returns double-*forte* in B flat major in the third thematic group. In the first version, the third group is built on the dotted figure and fifth from the opening theme. The development of 1876 is much considerably longer, and much of it is unique. Two references to the 'Sleep Motive' from *Die Walküre* were removed in the later versions as was a particularly striking section of 28 bars of eighth-note sextuplets against a predominantly duple subdivision. These sextuplets return with the dotted sixteenth rhythm to create a particularly thick texture

at the end of the recapitulation. A beautiful canon on the initial horn theme in E major in the coda of 1876 is another of the many contrapuntal passages that fell victim to the revisionist pen of later years. Conspicuously absent from the coda of the earlier score are the Bruckner rhythm and the closing iterations of the opening motive.

The beautiful *Andante* with more than a hint of Schubert is an extraordinarily original movement derived from Bruckner's studies in period construction with his composition teacher, Otto Kitzler, in Linz in 1861. While it can be analysed loosely as a sonata form, that term does not do justice to the unique thematic design. Some analysts have described it as a rondo similar to those in the *Adagios* of the composer's later symphonies – A–B–A1–B1–A2. That description does not recognise the many structural features, including the extended development, that clearly derive from sonata form. The movement opens with a 14-bar walking theme in C minor that spans three octaves in the cellos. Bruckner himself later described it as a song. Constantin Floros calls it a 'nocturnal pilgrim's march'. Towards the end of this theme, a lone horn sounds a haunting dotted figure from the first movement in the background. The phrase repeats in varied form with the addition of woodwinds and violins and, along with the dotted figure in the horn, leads to a new chorale-like melody that Bruckner later referred to as a prayer in

the strings in E flat major. In the first version, this new melody is accompanied by beautiful contrapuntal filigree in the clarinets and constant reiterations of the dotted figure, now in two horns answering each other. This accompaniment is simplified in later versions.

A series of falling chords with suspensions in the woodwinds then serves as a transition (four bars longer in 1876) back to the tonic C minor and a new section of the piece marked *Adagio* in the first version. Here begins a beautiful melody in the violas that Bruckner described as a serenade, probably referring to the plucked string accompaniment. In later revisions, he eliminated the *Adagio* marking and wrote the almost identical music in double note values – i.e. the quarter, eighth and sixteenth notes of 1876 became halves, quarters and eighths. The viola melody consists of eight bars modulating again to E flat major. They are repeated, ending this time on C major. It is difficult to fit this remarkable *Adagio* passage into any formal context because tonally it has no place in either traditional sonata or rondo form. For lack of a better term, Donald Francis Tovey called it an episode. Bruckner had already modulated to the relative major with the walking theme and the chorale in the first section of the movement. In the recapitulation, the chorale theme is eliminated, and a much extended *Adagio* with its viola melody assumes the place of the second thematic group.

After the first *Adagio*, the tempo returns to *Andante quasi allegretto*, and the falling woodwind suspensions introduce the development that is based primarily on the walking and *Adagio* themes. The recapitulation begins quietly in C minor with two varied but complete re-statements of the walking theme. The transitional falling woodwind figure, its suspensions smoothed out, returns in the strings before the second *Adagio* that now begins in D minor. After its initial restatements, the viola theme provides material for another formal idiosyncrasy – an additional developmental passage that eventually returns to C minor. The tempo changes again to *Andante quasi allegretto* for a spectacular coda built primarily on the opening fifth and dotted motive from the first movement and the walking theme accompanied by pulsating triplets (written in 12/8 time in the score). Bruckner simplified the extremely difficult violin figurations from 1876 in the later versions. The music builds from *pianissimo* to a triple-*forte* climax in C major before fading away to a final iteration of the dotted figure in the horn.

The *Scherzo* and *Trio* are unique to this reading of the symphony and have been overshadowed by their more famous counterparts in the second version. They are nevertheless well worth investigating. This *Scherzo* has been referred to as the ‘Alphorn’ on account of its numerous unaccompanied French horn passages.

Though it is in E flat major, the movement opens in the dominant with one of these solos that features the dotted motive, falling fifth and flat six degree (in this case G flat) from the opening subject of the first movement. The two versus three metrical subdivision is also present and will be heard throughout both the *Scherzo* and *Trio*.

The movement opens with 54 bars on a pedal B flat before moving via the C flat from the symphony’s opening subject to a more lyrical passage over a pedal G that lasts 20 bars. Bruckner then begins one of his patented rising chromatic bass lines through two octaves leading to a triple-*forte* presentation of the opening horn theme in the brass over a B flat minor triad in second inversion in the woodwinds and strings. The F in the bass eventually proves to be the dominant, and the first part of the *Scherzo* ends in B flat. The lone horn theme begins the development which climbs chromatically through a series of pedals from D flat to A flat before settling on F for another triple-*forte*, this time with the dotted figure in the brass. The solo horn then introduces the repeat of the first section which now ends on the tonic E flat. The violas once again have a predominant role in the delightful *Trio* in A flat that relies heavily on the two against three rhythmic figure. Its A–B–A1 form ends quietly in F major with the familiar dotted figure in the horn ever present in the background. The repeat of the *Scherzo* ends with a brief coda.

The opening horn theme from the first movement is also prominent in much of the *Finale*, as is the duple-triple Bruckner rhythm. At times the composer specifies that the five note values of this rhythm be evened out to form quintuplets, thus creating intricate metrical combinations that are sometimes difficult to discern aurally. Once again, the movement opens with a pedal on the dominant B flat. The horn melody is tossed around over a rich contrapuntal and rhythmic filigree that crescendos to the powerful principal motive of the first group – descending octave E flats and C flat a major third lower, all whole notes, followed by yet another bar rest. In a few short bars, Bruckner here makes explicit the dual tonal function that C flat has had throughout the work. First as the flat six degree of E flat major, C flat returns via the Bruckner rhythm and E flat to the dominant B flat. It then reverts to its secondary role as B natural, the dominant of E major. Subsequently, E flat prevails before the entire group begins to repeat. This time the octave theme is replaced by a double-*forte* statement of the dotted figure and fifth in F major.

The contrasting second thematic group begins in C major and features a melody that could be a folk song. The double-*forte* dynamic returns with a descending natural minor scale on B flat to begin the third thematic group. As was the case in the corresponding place in the first

movement, motives from the second group can be heard as a closing codetta to the exposition. The enormous development builds to a tremendous outburst with an extended treatment of the descending octave theme and its subsequent bars in the Bruckner rhythm. Perhaps because it is so prominent here, this theme does not return in the abbreviated recapitulation. It does come back with a vengeance in the coda which ends in a blaze of glory with the, by now unforgettable, opening horn motive extended to an octave.

Later in his life, Bruckner often referred to the *Fourth Symphony* as the 'Romantic'. When he first came up with this subtitle, and what exactly he intended by it are not clear. There is nothing in the original sources from 1874 to indicate the symphony had a subtitle at that stage. Thomas Röder speculates the idea may have occurred to the composer during his first visit to Bayreuth in 1876 when he came further under the spell of Wagner's notion of Romantic opera. Constantin Floros goes so far as to suggest that, in Bruckner's mind, the meaning of the word 'Romantic' was best captured in the world of *Lohengrin*. Indeed, the cursory verbal descriptions that Bruckner later shared of different sections of the *Fourth Symphony* – a horn call at dawn from the town hall, knights, a song, a prayer, a serenade, the hunt and a country fair – could all be part of a Romantic vision of medieval chivalry.

Symphony No. 4 in E flat major 'Romantic', second version, 1878–80 'Country Fair' Finale, 1878

Since its successful first performance by the Vienna Philharmonic under Hans Richter on 20 February 1881, the *Fourth Symphony* has been one of Anton Bruckner's most beloved works. The success of the *Fourth* did not come easily to the composer as he revised the entire symphony twice and its finale three times. Today we recognise three distinct versions of the work: the first from 1874–76, the second from 1878–80 and the third published by the Viennese firm of Albert J. Gutmann in 1889. The present recording features the second and most often performed version in a new edition by Benjamin Korstvedt published as part of the *New Anton Bruckner Complete Edition*. It also includes Korstvedt's edition of the 'Country Fair' (*Volksfest*) *Finale* that Bruckner composed in 1878 and replaced in 1880.

Bruckner completed the first version of the *Fourth Symphony* over an eleven-month period from January to November 1874 and made minor alterations to it in 1876. He then sent a copy of the score and parts to Wilhelm Tappert, a Berlin music critic who was trying to arrange a performance. The composer must have begun to have doubts about the work soon after because, on 6 December 1876, he wrote to Tappert asking him to

make changes to the second movement (the *Andante*). A few months later, on 1 May 1877, he wrote Tappert again:

Yesterday I looked at the score of the *Fourth Symphony* and saw, to my horror, that I damaged the work with too much counterpoint. I often robbed the best passages of their effectiveness. This quest for imitations is almost a disease.

By 12 October 1877 he had decided on a wholesale revision of the symphony and wrote to Tappert again asking him to return the score and parts because:

I am completely convinced that my *Fourth Romantic Symphony* is in pressing need of a thorough revision. In the *Adagio*, for example, there are overly difficult, unplayable violin figures, and here and there the instrumentation is too thick and unsettled. Even Herbeck, who likes this work overall, made the same observations and endorsed my firm decision to rework parts of the symphony.

Bruckner had played through at least the *Andante* (referred to in a letter as the *Adagio*) of the symphony for Viennese Hofkapellmeister, Johann Herbeck, in September 1877. There is no evidence that the latter came to have any influence on the ultimate content of the symphony.

Benjamin Korstvedt has demonstrated that the composer had in fact begun his revisions long before he asked Tappert to return the performance materials. Sketches for extensive changes to the first movement were in place by July 1877 even though the earliest date in the autograph score of the new version (Mus. Hs.19476 in the Austrian National Library) is 18 January 1878. Bruckner completed the revision of the first movement on 25 June 1878. The next day he began work on the *Andante* which he finished on 31 July. The autograph score of the 'Country Fair' (*Volksfest*) *Finale* (MH 6778/c in the Vienna City Library) contains dates between 1 August and 30 September 1878. He did most of the work on this movement while on vacation in St Florian. The now famous 'Hunt' *Scherzo*, entirely new in the second version, is dated December 1878. Apart from relatively minor later changes to be discussed below, by the end of 1878, the first three movements were in the form we now know as the second version of the symphony. Between November 1879 and June 1880 Bruckner composed what amounted to a new last movement, though some of the older material remained, and removed the 'Country Fair' *Finale* from the autograph. He did further work on the new *Finale* in 1880. It was included in the 1881 performance and has remained part of the second version of the symphony ever since.

There were preliminaries to the premiere

of 1881. On 4 February 1880, Felix Mottl and Hans Paumgartner performed the second and third movements on two pianos for the Viennese Academic Wagner Society. Eight months later, on 7 October, they also played the first movement for the Wagner Society. The orchestra of the Vienna Conservatory then did readings of the first three movements on 28–29 October 1880. The Director of the Conservatory, Joseph Hellmesberger, for whom Bruckner had composed the *String Quintet*, conducted the first day. The composer himself conducted the next day while, much to Bruckner's delight, Hellmesberger played the beautiful viola melodies of the *Andante* as solos. A few weeks earlier, on 6 October, the Vienna Philharmonic had read the symphony, or at least part of it, at one of their new music rehearsals where the players voted on whether to accept a new work for public performance. There are no records of how the vote went. The *Neue Wiener Tageblatt* of 12 February 1881 reported that the orchestra had rejected Bruckner's symphony. The orchestra's conductor, Hans Richter, responded immediately with a letter to the editor: 'The Philharmonic did not reject Bruckner's [*Fourth*] *Symphony*. An exchange of opinions occurred about whether it would be better to play only individual movements. I objected to this and decided rather to perform the work complete in one concert.'

The newspaper subsequently published a correction and, to his credit, Richter arranged to have the symphony performed on a special benefit concert sponsored by the Viennese Academic Wagner Society for the German school system. As a result, tickets were available to a much broader public than the Philharmonic's traditionally conservative subscription audience, and the concert on 20 February 1881 was Bruckner's first real success with a symphony in Vienna. One of the most famous anecdotes about the composer has it that, during a rehearsal, in gratitude Bruckner handed Richter a coin requesting that the conductor drink a glass of beer to his health. Richter kept the coin for the rest of his life and is alleged to have said about the *Fourth Symphony*: 'Nothing like this has been composed since Beethoven. Bruckner, you have been underestimated.'

The overall effect of Bruckner's revisions of the late 1870s was to shorten the symphony and make it easier to perform by eliminating many of the difficult figurations and complex contrapuntal textures that characterise the first version. As a result, the texture of the second version is much more transparent. He also added a bass tuba and revised the phrase structure, making it more four-square in a process he called 'rhythmic regulation'. In so doing, he eliminated many of the bar rests that delineate sections within movements of the earlier score.

The opening movement of both the first and second version is built on the same material, and the first 18 bars with their characteristic dotted horn theme are identical. The third thematic group in 1878 uses primarily the well-known Bruckner rhythm (here quarter – quarter – triplet quarter) from the second part of the first group while the corresponding passage in the earlier version features the dotted horn figure from the beginning. The development of 1878 is made considerably shorter by the elimination of an extended passage of complex string figurations at the end. The recapitulation is re-orchestrated in 1878 and, instead of finishing on a triple-*forte* climax followed by a grand pause, elides quietly and very beautifully into the beginning of the coda as the horn figure, now more prominent, returns.

The beautiful *Andante* in any of the versions is surely one of Bruckner's finest movements. Johann Herbeck rightly compared Bruckner with Schubert in glowing terms when he heard it in 1877. It is an extraordinarily original movement the form of which, as Felix Dierngarten has shown, is derived from Bruckner's studies with Otto Kitzler of rondos with development sections in Linz in 1862. While it can be analysed loosely as a sonata form, that term does not do justice to the unique thematic design. Some analysts have described it as a rondo like those in the *adagios* of the composer's later symphonies – A–B–A1–B1–A2. That

description does not recognise the many structural features that clearly derive from sonata form.

The movement opens with a walking theme in C minor that spans three octaves in the cellos. Bruckner himself described it as a song. Towards the end of this theme, which was reduced from fourteen to twelve bars in the second version, a lone horn in the background sounds a haunting dotted figure from the first movement. That figure remains with us for the rest of the *Andante*. The phrase repeats in varied form with the addition of woodwinds and violins and leads to a new chorale-like string passage that Bruckner referred to as a prayer. In the first version, this passage begins clearly in E flat major and ends on A flat; in the second it starts more elusively on the flat sixth degree. The beautiful contrapuntal filigree in the clarinets that accompanied the chorale melody in the first version was eliminated in 1878.

A series of falling chords with suspensions in the woodwinds then serves as a transition back to the tonic C minor and a new section of the piece marked *Adagio* in the first version. The violas begin a beautiful melody that Bruckner called a serenade, probably on account of the plucked string accompaniment. In 1878, he eliminated the *Adagio* marking and wrote the almost identical music in double note values – i.e., the quarter, eighth and sixteenth notes of 1874–76 became halves, quarters and eighths. The passage

ends in C major in both versions. The dotted figure in the woodwinds and horns and the falling woodwind suspensions then begin the development which is considerably longer in the first version. It is based primarily on the opening walking theme and the pizzicati with their viola melody. The return to C minor for the abbreviated recapitulation is more obvious in the second version due to an eight-bar *pianissimo* dominant preparation in the horn, strings and timpani. In 1878, after the return of the walking theme, the chorale is eliminated, and the viola serenade is played in its entirety beginning in D minor and ending in D major. The magnificent coda with its tremendous crescendo to a triple-*forte* climax in C major was largely rewritten in 1878. Most notably, the difficult string passages that Bruckner mentioned in his letter of October 1877 to Tappert were replaced with scale figurations. At the end of the second version, a reminiscence of the opening walking theme fades off into silence.

The new *Scherzo* of 1878 with its thrilling writing for brass and its delightful dance-like *Trio* has always been one of Bruckner's most popular movements. Its sobriquet, 'Hunt' *Scherzo* [*Jagdscherzo*] came from the composer himself who identified its brilliant opening with the Bruckner rhythm (2 + 3) as the 'hunting theme' in the autograph score. He also entitled a sketch for the *Trio* as a 'Dance Tune During a Meal at the Hunt'. One thing the movement has in common

with its predecessor is its extensive reliance on pedal tones. Bruckner also provided the nickname 'Country Fair' in a copy score of the 1878 *Finale*. It is 133 bars shorter than the last movement of the first version, though much of the material is the same. As at the end of the *Andante*, the string parts in the second thematic group were subject to extensive simplification. The coda is substantially new in 1878.

Commentators have correctly observed that the *Finale* which Bruckner wrote in 1879–80 is darker in tone than the other three movements and a harbinger of his later style. In the new mysterious opening in B flat minor, the music rises through references to the first movement horn motive and the 'Hunt' *Scherzo* to a powerful double-*forte* statement of the first theme taken from the earlier versions with its octave E flats and the Bruckner rhythm. The second thematic group of 1879–80 begins with a beautiful new melody in C minor that gives way to the more light-hearted C major tunes taken from the earlier versions. The powerful third group derived from the first theme is also new in 1879–80 and begins again in B flat minor. The development of 1879–80 is also substantially new; in the middle, it relies heavily on the minor theme that had been added to the second group in the exposition. As Benjamin Korstvedt has pointed out, Bruckner changed the end of the development/beginning of the recapitulation

many times. The recapitulation as we now know it omits the B flat minor introduction and begins directly with the powerful E flat octave theme. The first version included the introduction but eliminated the octave theme. In the 1879–80 recapitulation, the third group was eliminated. The new coda is nothing short of magnificent.

The autograph title pages of all the movements from 1878–80 refer to the *Fourth Symphony* as the *Romantic*. When Bruckner came up with this subtitle, and what exactly he intended by it are not clear. Thomas Röder speculates the idea may have occurred to the composer during his first visit to Bayreuth in 1876 when he came further under the spell of Wagner's notion of Romantic opera. Constantin Floros goes so far as to suggest that, in Bruckner's mind, the meaning of the word 'Romantic' was best captured in the world of *Lohengrin*. Indeed, the cursory verbal descriptions that Bruckner shared of different sections of the symphony in his letters and manuscripts – a horn call at dawn from the town hall, knights, a song, a prayer, a serenade, a hunt and a country fair – would all fit into a Romantic vision of medieval chivalry à la *Lohengrin*.

In 1880 and 1881, in conjunction with the first performance, Bruckner made a few changes to the symphony, including the deletion of an extended passage in the *Andante*. He made a few more revisions in 1886 when he wrote the now familiar

final statement of the first movement horn theme into the French horns at the end of the *Finale* coda. Bruckner recorded these alterations in a copy score that he gave to the conductor Anton Seidl to take to New York. They represent the composer's final contribution to what is now known as the second version of the symphony and are included in the Korstvedt edition performed on this recording.

Symphony No. 4 in E flat major 'Romantic', third version, 1888

The middle 1880s witnessed one of Anton Bruckner's greatest triumphs as well as one of his most profound disappointments. In December 1884, Arthur Nikisch conducted a successful premiere of the *Seventh Symphony* in Leipzig and, in March 1885, Hermann Levi led a triumphant repeat performance in Munich. The two concerts were the composer's first international successes. Little more than two years later, Levi shattered Bruckner by declining to perform the newly completed *Eighth Symphony*, of which the composer was especially proud. Levi's rejection was followed by four years of intense revision of the *Third*, *Fourth* and *Eighth* symphonies. Bruckner was assisted in these revisions by two former students, Franz and Joseph Schalk, who would come to have a profound influence on his music, his career and his

legacy. Their involvement in the preparation of his scores resulted in one of the most acrimonious musicological controversies of the twentieth century.

The Schalks began to take a professional interest in Bruckner's music in 1881, when Joseph completed a piano four-hand arrangement of the *String Quintet* and hosted rehearsals in his home for the work's first performance in November of that year. Also in 1881, Franz, who was playing violin in the orchestra in Karlsruhe, convinced his conductor Felix Mottl to perform what is now known as the second (1878–80) version of the *Fourth Symphony*. Franz's effort led to one of the many public debacles in Bruckner's career. On 14 December 1881, after the performance, Franz wrote to his brother:

The Bruckner symphony was a total failure ... I am disgusted to write any further about it and deeply regret convincing Mottl to do a performance that did more harm than good ... You will do your best to conceal the extent of the failure from Bruckner.

From that point on, the brothers became Bruckner's counsellors, supporters, friends, editors, arrangers, performers and, in the final versions of the *Third*, *Fourth* and *Eighth* symphonies, even co-composers. To their credit, with no personal gain they invested long hours helping Bruckner. Theirs cannot

have been an easy role, as the composer was often acrimonious and difficult to work with. He came to rely especially heavily on the Schalks and another former student, Ferdinand Löwe, during the years immediately following Hermann Levi's rejection of the *Eighth Symphony*. Bruckner was so distraught upon learning of Levi's decision that his colleagues repeatedly expressed concern over his wellbeing. Levi himself wrote to Joseph Schalk on 30 September 1887:

I fear ... that this disappointment will destroy him.

Although there is no evidence to support Robert Haas's assertion that the brothers and Löwe took advantage of Bruckner's fragile state in the late 1880s to coerce the composer into accepting their suggestions, there can be little question that it caused him to rely upon them more than he might have otherwise.

During the 1880s, Bruckner entrusted the preparation of his scores for publication to the Schalks and Ferdinand Löwe. In the 1890s, two more former students – Max von Oberleithner and Cyrill Hynais – joined the editorial group. At first, the students worked closely with Bruckner and, with the exception of some unauthorised changes that must have been added at the proof stage, the editions prepared under their

auspices during the 1880s appeared with the composer's knowledge and consent. The *String Quintet* (Albert J. Gutmann, Vienna: 1881), *Symphony No. 7* (Albert J. Gutmann, Vienna: 1885), *Symphony No. 4* (third version, Albert J. Gutmann, Vienna: 1889, 1890), and *Symphony No. 3* (third version, Theodor Rättig, Vienna: 1890), must be regarded as containing Bruckner's final wishes as to the contents of these works. As the 1890s progressed, the students became more and more frustrated with what they regarded as Bruckner's pedantry in correcting the engravers' manuscripts and began to ignore or deliberately deceive him. Beginning with *Symphony No. 8*, published in 1892 by Haslinger/Schlesinger/Lienau in Berlin, the first editions of Bruckner's major works must be regarded with a great deal of suspicion.

As Thomas Leibnitz has pointed out, the principal editorial objective of the Schalks and Löwe was accessible, shorter symphonies that sounded more like Wagner. That is exactly what happened in the third version of the *Fourth Symphony*. By the late 1880s, Bruckner had revised the *Fourth* more than any work other than the *Third Symphony*. He composed the first version in 1874 and slightly modified it in 1876. The second version with the 'Country Fair' *Finale* dates from 1878. He replaced the 1878 *Finale* in 1880 and continued to tweak the second version until 1886. With each new manifestation, the *Fourth* became shorter.

It was probably also sometime in 1886 that work began on the third version. As Benjamin Korstvedt pointed out in the foreword to the edition performed on this recording, the earliest reference to a new version is found in a letter from Joseph Schalk to his brother Franz dated 9 May 1887:

Friend Löwe ... has re-orchestrated many parts of the *Romantic* very advantageously and with Bruckner's approval. [Bruckner's] enormous, meticulous exactitude, not to say pedantry, has, however, markedly delayed the work so that Gutmann, who is publishing it, only received the first movement a few days ago.

The third version of the *Fourth Symphony* survives in only one manuscript score that served as the engraver's copy for the first edition. It is now in private possession. At present the only access to it is a set of photographs from the 1940s in the Vienna City Library. Löwe copied the first and last movements, Joseph Schalk the second movement, and Franz Schalk the third. We will probably never know how much of the new material in this manuscript originated from the three editors and how much from Bruckner himself. It was almost certainly a process of give and take as it was for the third version of the *Third Symphony* and the second version of the *Eighth*. Bruckner's secretary, Friedrich Eckstein, described the

composer's conversations with his editors about these works as follows:

I know that every note ... was set in stone during endless conversations among Bruckner, Franz and Joseph Schalk, and Löwe ... It is certain that these conductors advised Bruckner regarding changes at least in the instrumentation, but also in tempo and dynamics.

What is clear from Joseph Schalk's letter cited on the previous page is that Bruckner corrected the material himself very carefully. A set of parts was prepared from the engraver's copy for the first performance of the third version under Hans Richter in Vienna on 22 January 1888. After the performance, Bruckner made another extensive series of corrections. His marginalia and alterations to the score are evident throughout the manuscript.

In the foreword to his edition of the score, Korstvedt provides a detailed list of the extensive differences between the third version of the *Fourth Symphony* and its two predecessors. He divides the changes into three categories: form, orchestration, and performance markings. In the 1888 score, the end of the opening section of the *Scherzo* elides quietly into the rustic *Trio*, and the return of the opening section after the *Trio* is cut by 65 bars, so a decisive *fortissimo* cadence is reserved for the end of the movement. In the

recapitulation of the *Finale*, the first group is eliminated, and an abbreviated second group returns in D minor rather than the F sharp minor of the earlier versions. Again, the result is to delay the climax and, in this case, the return of the tonic (E flat major) until the climactic coda.

Listeners familiar with earlier versions of the symphony will hear different orchestral effects here, including extensive passages of muted strings (as in the second thematic group of the *Andante*) or the high woodwind trills just before the second group in the *Finale*. The latter remind one of the sailors' chorus at the end of Act I in *Tristan und Isolde*, and must have been a favourite of Franz Schalk's: he used them again in the *Scherzo* of his unauthorised score of the *Fifth Symphony*. Hundreds of orchestration changes will also be evident. There is much more doubling of woodwinds and horns with the strings à la Wagner, more extensive use of the timpani, an additional third flute doubling the piccolo in the third movement and *Finale*, and there are cymbals in the *Finale*. The woodwinds often have entirely new rhythmic patterns. Listeners will also notice many tempo and dynamic changes resulting from the addition of numerous performance markings. In the 1930s, after he had become a world-renowned conductor and Bruckner expert, Franz Schalk wrote that these additions were necessary to clarify Bruckner's music for performers and audiences.

Gutmann's first print of the third version of the symphony from 1889 was full of typographical errors. He was forced to withdraw it and publish a corrected score in 1890. The new version became an almost overnight success and was performed no less than ten times during the final years of Bruckner's life. This was the only reading of the *Fourth Symphony* available to the public until Robert Haas published the second version from 1878–80 in 1936 as part of the *Bruckner Collected Works Edition*. Unaware of the existence of the engraver's score with Bruckner's corrections from 1886–88, Haas condemned the third version as the unauthorised product of the composer's editors. During the Second World War, the engraver's score came briefly into the possession of the Vienna City Library where Haas's partner as editor of the *Bruckner Collected Works Edition*, Alfred Orel, saw it and recognised its significance as the repository of the composer's final wishes as far as the *Fourth Symphony* is concerned. Haas refused to budge, and Orel resigned. Haas himself came to recognise the importance of the 1888 manuscript before he died.

Nevertheless, after Haas published his edition, the third version remained on the library shelf until 1994 when Benjamin Korstvedt published it in the *New Collected Works*. He has pointed out in subsequent publications that many of the new passages

in this version were products of Bruckner's careful revisions over an extended time period. Bruckner began reworking the transition from the development to the recapitulation in the *Finale* in the 1870s, for example, and as Korstvedt says, finally found what he wanted in the third version. Those of us who have grown up with the earlier versions will find some of the changes in the third version mystifying, even troubling. Still, there is no question the score contains many beautiful passages. The great Donald Francis Tovey, who only knew the third version, described the return of the horn call at the beginning of the recapitulation in the first movement, newly scored in 1888:

Few things in orchestration are more impressive than the ... depth [of the returning opening theme] in octaves with a flowing figure in muted violins surrounding it as with clouds of incense.

Symphony No. 5 in B flat major

My life has lost all joy and delight – in vain and for nothing.

Anton Bruckner wrote these words to his friend Moritz von Mayfeld in March 1875. This was his state of mind as he began his *Fifth Symphony* with its frequent dark and formidable moments. Financial concerns were one source of his discontent. In

September 1873, he had lost his ill-fated job as an assistant at the Teacher-Training Institute St Anna. After that, until he was appointed Vice-Archivist and Second Singing Teacher at the imperial chapel in 1875, his only regular income came from his position as Professor of Organ, Harmony, and Counterpoint at the Vienna Conservatory. Although he had been the organist at the imperial chapel since 1868, the position was designated 'expectant' which meant he received no remuneration until he was fully appointed in 1878.

In the meantime, he had hopes that the University of Vienna would offer him a position on the basis of the contrapuntal credentials he had earned in the 1850s and 1860s with the great pedagogue Simon Sechter. Bruckner had already applied to the university in November 1867 from Linz, for an ad hoc appointment as Professor of Musical Composition. On the recommendation of the redoubtable critic, Eduard Hanslick, himself a Professor of the Aesthetics of Music and holder of the first Viennese chair of Music History, the application was turned down. Hanslick opined that practical music making, including composition, belonged in the conservatory, not the university. Bruckner tried again, twice and unsuccessfully, in 1874, the second time with the endorsement of the Minister for Culture and Education, Karl Anton Franz von Stremayr. Both attempts met with the same opposition from Hanslick. Finally,

in October 1875, the composer's application for a post now identified as Professor of Counterpoint and Harmony was accepted by the faculty at a meeting that Hanslick did not attend. The Minister had pressured the faculty to make the appointment. Bruckner gave his first lectures at the university during the summer semester in 1876. There can be no doubt that Hanslick's public animosity towards Bruckner for the remainder of their lives stemmed, at least in part, from the critic's objection to the composer's university appointment.

To express his appreciation, Bruckner dedicated his *Fifth Symphony* to Stremayr. He completed a draft of the work between 14 February 1875 and 16 May 1876. In August 1876 he travelled to Bayreuth to attend the premiere of Wagner's *Ring* cycle. Back in Vienna, he revised the *Third* and then the *First Symphony* before completing the *Fifth*. His final date in the autograph manuscript is 4 January 1878 at the end of the *Adagio*. The completed score included a bass tuba that was not part of the original orchestration. Editors of Bruckner's music, Robert Haas and Leopold Nowak, agree that the work Bruckner did on the score after his visit to Bayreuth was a completion of his earlier draft, and that there is only one bona fide version of the *Symphony*.

The *Fifth Symphony* is Bruckner's contrapuntal masterpiece. The last movement in particular is a tour de force. An

anonymous early admirer wrote on the last page of a copy score of the *Finale* (Austrian National Library Mus.Hs. 6030, fol 71v):

I believe this extraordinary movement is, along with *Die Meistersinger*, without question the highest contrapuntal achievement in our century, indeed since [J.S.] Bach.

Biographers have postulated that the work's contrapuntal virtuosity was related to Bruckner's applications to the University – i.e., that he wanted to demonstrate his qualifications for the professor's position. Whatever his motivation may have been, neither Minister Stremayr nor the university faculty were able to hear the work during the application process.

Bruckner himself heard his *Fifth Symphony* only once, on 20 April 1887, in Joseph Schalk's arrangement for two pianos. The concert had been scheduled for an earlier date, but the composer was incensed that the pianists, Joseph Schalk and Franz Zottmann, both his ardent admirers, had not consulted him during rehearsals. A difficult confrontation led to the composer cancelling the performance. After what he considered appropriate coaching, Bruckner allowed the pianists to proceed and was reportedly happy with the result. Joseph's brother Franz later re-orchestrated almost every bar of the *symphony* and

cut it drastically without the composer's knowledge or consent. Among many other things, he added an off-stage brass band to double the chorale in the coda of the *Finale*. Franz conducted his arrangement in Graz on 9 April 1894. Bruckner was too ill to attend. Franz's score was published by Doblinger in Vienna in 1896. It was the only reading of the *symphony* available to the public until 1935 when Robert Haas published an edition based upon the autograph score in the Music Collection of the Austrian National Library, Mus.Hs. 19475. The edition by Leopold Nowak recorded here is a slightly updated reading of the Haas score.

The magnificent dark and halting introduction to the first movement of the *Fifth* is unique among Bruckner's symphonies. It does not allow the listener to confirm whether the central tonality is B flat major or D minor. The brass outburst on the flat sixth degree of G flat in bar 15 is a stroke of genius and a harbinger of many things to come in the *symphony*. The G flat must eventually resolve to the dominant F. Bruckner uses most of the movement to allow that to happen and relies even more heavily on the same gesture in the *Finale*. Though the first movement follows the rough outlines of his three-group sonata form, unexpectedly both the second and very short third groups begin in the dominant F major, the strongest indication that B Flat will prevail. The development features the first contrapuntal flourish of the

piece – a treatment of the fast theme from the beginning of the exposition in invertible counterpoint.

The *Adagio* in D minor is a beautiful rondo in A–B–A1–B1–A2 form with a brief coda. As in most of Bruckner's slow movements, the successive A sections each build to a larger climax with more complex string figurations. The score specifies that the last A section be slower than the first two and have a pulse of four as opposed to the duple tactus of the first two. The principal subject of the A sections is a haunting woodwind melody in duple metre against triplet quarter pizzicato in the strings. The triplets drop out in the B section which begins in C major with one of Bruckner's most poignant melodies. When the B section returns it is in D major. After the climax of A2, the music dies away to a *pianissimo*.

In his penetrating analysis of the symphony, Robert Simpson uses sonata terminology to describe the *Scherzo*, also in D minor. The first theme group opens with the strings playing a fast version, now in 3/4 time, of the triplet quarter notes that started the second movement. They accompany a driving melody that appears first in the upper woodwinds and then, in fragments, in all the woodwinds and brass. After a grand pause, the tempo is marked 'considerably slower' [*bedeutend langsamer*] and a lilting folk-like melody takes over. The contrast with the first theme could not be greater, though the quarter note accompaniment

continues as a sort of ostinato. The tempo gradually speeds up for what amounts to a third thematic group. Motives from the first theme and an accompaniment figure from the second are also present. An extended *pianissimo* dominant pedal takes us back to D minor for the beginning of the development. Towards the end of the development, the tempo slows again to feature the folk theme in the company of various motives from the first and third thematic groups. The tempo speeds up and the key returns to D minor for a straightforward recapitulation and thunderous closing section. The delightful *Trio* is the most light-hearted movement of the symphony.

The colossal *Finale* opens with nine bars that are almost identical to those at the outset of the first movement, except the clarinet now has a conspicuous additional pair of octave B flats. These will evolve into the dotted first theme of the sonata form which itself will be one of the two subjects of the double fugue in the development. This introduction is even more halting and mysterious than the one at the beginning of the symphony. Passages from the first two movements are interspersed with fragments that will eventually be pulled into shape as the dotted first theme introduced in fugal fashion at the beginning of the exposition. The second, more lyrical thematic group is introduced in D flat major after a brief grand pause. The third group in the dominant of F major is a

grandiose, double-*forte* derivation of the dotted first theme. It ends with a solemn codetta in which the brass section introduces the chorale theme in the key of G flat major, just as they had burst in at the beginning of the first movement on the same pitch.

The development section that follows is an extraordinary double fugue with the chorale tune and the dotted first theme serving as principal subjects. It climaxes in the recapitulation where the woodwinds and strings play the dotted first theme in B flat major and the brass play the chorale tune on the flat sixth degree of G flat. After another grand pause, the lyrical second theme begins in the dominant of F major. The grandiose third theme returns in B flat major. Now it is mixed with the principal subject of the first movement. The symphony concludes with a triumphant coda where the brass play the chorale tune to the accompaniment of fragments from the dotted first theme in the rest of the orchestra. Whatever spiritual and emotional challenges may have been represented in earlier passages of the symphony are dissipated in this magnificent conclusion.

The *Fifth Symphony* is one of Bruckner's most splendid achievements – an extraordinarily beautiful technical masterpiece of thematic integration. As Sébastien Letocart has written, 'the mastery of Bruckner here is absolute'. As early as 1908, Armin Knabs observed:

The first 22 bars contain all the motivic seeds for the entire work. Every theme, motive and phrase can be traced back to the opening ideas.

While analysts over the years have questioned some of Knabs's details, few have challenged his fundamental assessment of Bruckner's technical achievement. In the conclusion to the foreword to his edition, Leopold Nowak observed that, in the *Fifth Symphony*:

Out of [Bruckner's] loneliness, the gripping thoughts of a true genius are revealed to the entire world. His complete mastery of form, phrase structure and orchestration make the symphony unforgettable for anyone who ventures into the cathedral of its polyphony, its melodies, and its chorale.

Symphony No. 6 in A major

If we clear our minds, not only of prejudice, but of wrong points of view, and treat Bruckner's *Sixth Symphony* as a kind of music we have never heard before, I have no doubt that its high quality will strike us at every moment. – Donald Francis Tovey

The dates in the autograph score testify that Anton Bruckner composed his *Sixth Symphony* over a period of two years between 24 September 1879 and 3 September 1881.

He started with the first movement and completed it a year later on 27 September 1880 in bed suffering from swelling in his feet and the migraine headaches that would plague him, off and on, until the end of his life. Work on the first movement was interrupted by the composition of a new *Intermezzo* for the *String Quintet*, revisions to the *Finale* of the *Fourth Symphony* and a summer holiday in Oberammergau and Switzerland where he went to escape the unusually oppressive heat that year in Vienna. Bruckner completed the *Adagio* by 22 November 1880 and composed the *Scherzo/Trio* between 17 December and 17 January 1881. He started the *Finale* in June and finished it on another summer holiday, this time in St Florian, in September 1881. The work is dedicated to the composer's friend and landlord Anton Oelzelt von Newin who was also the dedicatee of the male chorus *Zur Vermählungsfeier*.

The musicological literature has never agreed on where to place the *Sixth Symphony* in the context of Bruckner's overall output. Robert Haas saw it and the *String Quintet* as the beginning of a final composition period that included the last three great symphonies *Seven*, *Eight* and *Nine*. Constantin Floros wrote that, with their harmonic language and larger instrumentation, Bruckner headed in a new direction in these three symphonies; in his view, the *Sixth* belonged stylistically with the *Fourth* and *Fifth*. Peter Gülke argued that the *Sixth* was in a category all its own

and should not be grouped with either its predecessors or its successors. Nor have analysts been able to agree on how to interpret the A major symphony. Most have viewed the work as one of the composer's most positive and upbeat. Ernst Kurth, for example, saw the *Sixth* as a 'brilliant flash on Bruckner's road towards the light ... a rich and lustrous glow'. Again the dissenter, Floros accepted this positive assessment for the first movement and its brilliant coda and viewed the return of the opening theme in A major at the end of the *Finale* as the triumphant end to a journey from darkness to light. Floros rightly observed that the arrival in major in the coda of the *Finale* is only achieved after a long and difficult struggle in the minor mode. He also pointed out that it is difficult to interpret the falling sigh motives in the oboe and the funeral third thematic group of the second movement in a positive light. The A minor *Scherzo* is among Bruckner's darkest, though it too has a flash of light at the end of each of its two sections as the music suddenly turns to the major mode, first on the dominant and, at the end, on the tonic.

The symphony has no programme; nor did Bruckner leave us any verbal clues as to its possible character beyond the *Majestoso* ('majestically') and *Sehr feierlich* ('very solemn') at the beginning of the first and second movements respectively. His biographer, August Göllerich, tells a

story that, during the summer of 1879, Bruckner improvised on the 'Retreat' bugle call of the Austrian army for a group of officers. A number of commentators had suggested that the 'Retreat' melody was the inspiration for the opening theme of the *Sixth* symphony. If that is the case, the bugle call was transformed into the masterful opening subject of one of the composer's most organic and harmonically daring compositions. The falling fifth, the lower and upper neighbour figure, the rise of a sixth to F, the dotted eighth-sixteenth/triplet rhythm in the accompaniment and the triplet quarters are all motivic cells for much of what happens in the entire work. Triplets of sixteenth, eighth and quarter notes, often simultaneous or against duple metrical subdivisions are a hallmark of the entire symphony. The reference to the flat six scale degree, in this case F, is a trademark of Bruckner's opening subjects where it often serves as a harbinger of tonal activities to follow.

Anyone who expects Bruckner to follow a traditional sonata tonal scheme will be surprised by the first movement. Due to the F and G naturals, the A major opening has a Phrygian feel to it. The second group begins in E minor and the third in C major, though here the E in the first violins reminds us where we expect to be. In the recapitulation, group two returns in F sharp minor, and group three in D major. At the beginning of the

first movement, the quiet opening subject is repeated *fortissimo* in the Classical manner of Haydn and Beethoven. Dotted eighth-sixteenth/triplet figures then take us to the second theme group marked 'significantly slower' [*bedeutend langsamer*]. It begins with a beautiful melody supported by a descending figure of triplet quarter notes in the bass. These triplets are omnipresent in this group which winds its way through E major and, after an extended pedal B, arrives at the powerful third group built on the dotted rhythm from the opening, again with triplets interspersed. The exposition ends quietly with successive passages over D, C and A pedals, and concludes with a plagal cadence on E major. All the while, the string accompaniment in triplets reminds us of the lower and upper neighbour from the beginning.

The motivic material provides plenty of grist for Bruckner's mill in the development that builds to a triple-*forte* recapitulation of the first group in the home key. One wonders if he was in a hurry to get to the coda because the recapitulation is considerably shorter than the exposition. The coda is indeed one of the most glorious passages in all Bruckner! For 60 bars, fragments of the opening subject are tossed around over a series of shimmering chords played by the strings, and later strings and woodwinds. They relentlessly reiterate the opening dotted-eighth/triplet sixteenth accompaniment

figure. As did the exposition, the movement ends with a plagal cadence.

The depth and breadth of the *Adagio* might well convince anyone to include this work with the late great symphonies. In contrast to the slow movements of those works, this *Adagio* is a three-group sonata form with a short development. At the outset the tonality is ambiguous, though the central pitch is clearly F. The first subject opens with the inversion of the sixth that brought us to F at the beginning of the first movement. The bass is a descending Phrygian scale on F. When the phrase repeats in the fifth bar, lamenting oboes recall the dotted figure of the first movement. The melody climbs to a *fortissimo* climax on a clear F major triad at bar 13, albeit in first inversion with another Phrygian scale in the bass, now on the pitch A. The music then moves towards E major which is arrived at by way of another plagal cadence. The second thematic group begins in this key with what is surely one of the composer's most beautiful melodies. The third group funeral march begins in C minor with a clear reference to the oboes' laments from the beginning of the movement and a bass line that sounds as much in A flat as anything else. After building to a climax, the highly contrapuntal development fades away to a Neapolitan progression that brings us back to the tonic F for the recapitulation. Here the triplets, absent since the end of the first movement, return in the accompaniment.

While the tonality at the outset of the recapitulation is again ambiguous, the second thematic group makes it clear that F major is where we are supposed to be. The recapitulation of the funeral march begins in D flat, which proves to be the Neapolitan of the C dominant that takes us back to F major for a hauntingly beautiful *pianissimo* coda.

The third movement is the shortest *Scherzo/Trio* of all the Bruckner symphonies. In the *Scherzo*, triplets, dotted motives, and upper and lower neighbour figures return with a vengeance. The frenetic activity on the surface belies the movement's remarkably slow long-term harmonic rhythm. In A minor, the movement opens with 20 bars over a pedal E. The next 16 bars are over a pedal A, which initiates yet another plagal cadence to the final eight bars in E major. The second section also moves slowly over pedals though, as befitting a development, it modulates more frequently. A perfect cadence brings the *Scherzo* to a climatic end in A major.

Of the mysterious and remarkable *Trio* in C major, Robert Simpson wrote:

We can analyse it as meticulously as we like, but will not be able to explain why, in every detail, the unexpected is inevitable, and the inevitable totally unexpected.

The movement relies heavily on dotted figures and a hunting call with three French horns,

a possible reference to Beethoven's *Eroica*. The first two calls are followed by a citation from the opening movement of Bruckner's *Fifth Symphony*. The third horn call occurs toward the end of the second section of the *Trio*, where the subsequent citation from the *Fifth Symphony* is inverted. The meaning of the citation remains a mystery. The second section builds to a *fortissimo* climax before a *pianissimo* passage in which the flutes play a conspicuous two-octave descending Phrygian scale on G with a slight chromatic twist at the end. They are accompanied by clarinets to form one of Bruckner's trademark series of parallel first inversion chords where momentarily all notion of harmonic direction is lost.

The finale in A minor must be recognised as among Bruckner's finest. The upper and lower neighbour notes and the dotted-eighth/triplet figure are once again evident, as is the flat six scale degree of F, which begins the first theme and is an important secondary tonality throughout. It is also tempting to hear another Phrygian scale in the second and third bars of the opening theme. The dotted sigh motives from the beginning of the *Adagio* return in the third group and development. The first group opens on a pedal E and, after a series of punctuating *fortissimo* chords in the brass, ends in the dominant key of E major. The Schubertian transition to the second group is one that Bruckner had already used in the

first movement of the *Fourth* and the finale of the *Fifth Symphony*; a lone E in the French horn becomes the third of the tonic in the new key of C major. The third group begins double-*forte* in B major with a lower and upper neighbour figure taken from the end of the first group; it ends in the dominant, E major. The development begins quietly and builds to a tremendous climax which, as in the first movement, continues directly into a much-abbreviated recapitulation. The return of the first group includes only the punctuating brass chords, and the third group is represented only by the dotted sigh motives that eventually combine with the dotted-eighth/triplet rhythm to take us to the conclusion. As mentioned above, the entire first subject of the opening movement returns in a blaze of glory in A major at the end of the coda.

The *Sixth Symphony* is one of the rare major works of Bruckner to survive in a single version. Perhaps because it was overshadowed almost immediately by the unprecedented and unparalleled success of the *Seventh*, the *Sixth* was slow to find its way in the world. The Vienna Philharmonic under Otto Jahn performed the middle two movements on 2 November 1883. The next performance was on 29 November 1894 when Bruckner's disciple, Ferdinand Löwe, played a piano reduction of the first movement in Vienna. The entire work did not see the light of day until three years after

the composer died. On 26 February 1899, Gustav Mahler conducted a shortened and re-orchestrated reading with the Vienna Philharmonic. That same year, the Viennese firm of Doblinger published the symphony in a score that another of the composer's friends, Cyrill Hynais, had also heavily edited without authorisation. That reading received its premiere in its entirety with the Stuttgart Court Orchestra under Karl Pohlig on 14 March 1901. The Doblinger edition remained the only public access to the work until Robert Haas published the score without editorial tampering in 1935. The present recording uses a revised and updated reading of Haas prepared by John Williamson for the *New Anton Bruckner Complete Edition*.

Despite its lack of attention during his lifetime, every evidence indicates that Bruckner was proud of the *Sixth Symphony*. He referred to it as his 'cheekiest' [keckste]. The work nevertheless has continued unjustifiably to be among the least performed of his symphonies. Robert Simpson wrote:

[Bruckner's *Sixth Symphony*] has always been neglected, and I have never understood why, for it has consistently struck me as among his most beautiful and original works; his own high opinion of it seems thoroughly justified. Bruckner's *Sixth* makes an instant impression of rich and individual expressiveness. Its themes are of exceptional beauty and plasticity,

its harmony is both bold and subtle, its instrumentation is the most imaginative he had yet to achieve, and it has a mastery of Classical form that might have impressed Brahms.

Symphony No. 7 in E major

Since Beethoven, nothing has been written that even comes close!

The great conductor Arthur Nikisch made this remark to Bruckner's former student, Joseph Schalk, after they had read through the first movement of the composer's *Seventh Symphony* together on the piano in March 1884. A year later, Bruckner wrote to Nikisch that his fellow conductor, Hermann Levi, had just described the piece as 'the most significant symphonic work since Beethoven's death'. Within a few years, dozens of critics had expressed similar sentiments. During the composer's lifetime, the *Seventh*, especially its *Adagio*, was his most popular symphony, and it remains among his most beloved and frequently performed works.

Despite the symphony's popular success, it is astonishing how little we know about its early history and the genesis of the readings that have been performed since its inception. The autograph score Mus. Hs 19479/1–3 (to be found in the Austrian National Library) underwent numerous changes between its

initial completion in September 1883 and the spring of 1885 when it served as the engraver's copy for the first edition published in Vienna by Albert J. Gutmann. It was the only Bruckner symphony autograph score used for this purpose. Mus. Hs. 19479 is full of additions and alterations, at times contradictory, in the composer's and foreign hands. When and why many of the changes were made, and (in some cases) by whom, are difficult questions to answer. All copy scores and parts for the early performances of 1884–85 (which could have helped with chronological and editorial questions) have been lost.

Bruckner composed the work between September 1881 and September 1883, and Arthur Nikisch conducted the first performance in the Stadttheater of Leipzig on 30 December 1884, with Bruckner in the audience. While the performance was not a total triumph, it brought the 60-year-old composer significant international recognition for the first time. Nikisch conducted the second and third movements again at a concert in honour of the King and Queen of Saxony on 28 January 1885, and Hermann Levi directed the second performance of the entire work in Munich on 10 March that same year. The Munich performance was an unqualified success and one of Bruckner's happiest experiences. Friedrich Eckstein, who travelled to Munich with the composer, reported:

A number of very carefully prepared rehearsals led finally to a wonderful, deeply poignant performance ... that made Bruckner delirious with joy and was one of the greatest public successes of his career.

At home in Vienna, where Bruckner had received little acclamation as a symphonic composer, the successes in Germany began to attract attention. In the fall of 1885, Hofkapellmeister Hans Richter and the Vienna Philharmonic announced their intention to perform the *Seventh Symphony*. In one of his most famous letters, on 13 October 1885, Bruckner asked them to cancel the project on the grounds that antagonistic local critics led by Eduard Hanslick would undermine the success that the symphony had garnered outside Austria. Bruckner's protest notwithstanding, Richter conducted the first Viennese performance in the large hall of the Musikverein on 21 March 1886 with an extensive programme written by Joseph Schalk. Despite the anticipated vituperative reaction of conservative critics, it was among the early successful performances of a Bruckner symphony in the imperial city.

Beyond this broad outline, it is possible to establish only an incomplete, often speculative chronology for the early years of the *Seventh Symphony* based on letters, anecdotes, and newspaper reports. On 9

September 1881, Joseph Schalk wrote to his brother Franz:

Our great Bruckner is presently working on the *Seventh Symphony* which, I have been told, will be among his most wonderful compositions.

If Schalk's as yet unidentified source was reliable, Bruckner must have started thinking about the *Seventh* immediately after, or possibly even before he signed off on his *Sixth Symphony* six days earlier. The earliest date on the autograph score of the *Seventh* is 23 September 1881 at the beginning of the first movement. His only other date on this movement, 'Vienna, 29 December 1882', is found at the end. In the interim, he had also completed the third movement. That summer, in addition to his usual trip to Upper Austria (St Florian and Steyr), Bruckner went to Bayreuth where he saw *Parsifal*, met Hermann Levi, and visited with his 'Master of all Masters' for the last time. Wagner's failing health must have been evident to everyone in Bayreuth and probably remained on Bruckner's mind as he started the *Adagio* in late fall. Exactly when he came to perceive the movement as a homage to the ailing composer is not clear. The Wagner tubas, which he used in this movement for the first time as a part of the tribute, remained a fixture in the orchestration of Bruckner's symphonies from then on. He also used them

in the *Finale* which he worked on for much of the summer of 1883 while travelling back and forth between Vienna and Upper Austria. The end of the autograph score is dated 5 September of that year.

The autograph of the *Adagio* has a date at the end, '22 January 1883 sketch', and 'finished 21 April 1883' (fol 45v). In between, while teaching at the Conservatory on 14 February, Bruckner learned of Wagner's death in Venice. His reaction to the news and its impact on the composition of his *Adagio* are the subjects of one of the most oft-repeated anecdotes about him. As with so many anecdotes, some of it must be apocryphal. The Göllerich-Auer biography tells the story as follows:

When Theodor Helm and his son visited the composer on 23 January 1894, Bruckner described the touching circumstances surrounding the composition of the *Adagio* of the *Seventh Symphony* as follows: 'In the *Adagio*, I really wrote something special for the death of the great one – partly in anticipation and partly as mourning music after the catastrophic news.' Then he went to the piano and played the final bars of the enormous crescendo to C major and the subsequent diminuendo. [Bruckner then said:] '... I had reached precisely this point when the tragic news from Venice arrived at the Conservatory

and I cried – O how I cried ... Then I wrote the actual mourning music for the Master.' Here he played the [French horn] melody ... beginning at letter X in the score.

While Bruckner's reminiscence is almost certainly an accurate reflection of his state of mind writing the *Adagio*, it is not as helpful from a chronological perspective. The autograph date 'Scitze 22 January 1883' on the final folio indicates that the entire movement had already been sketched out in the score weeks before Wagner's death.

The first performance of any part of the symphony was a piano arrangement of the *Adagio* given by Ferdinand Löwe and Joseph Schalk at a monthly gathering of the Viennese Academic Wagner Society on 28 February 1884. Through the good auspices of Arthur Nikisch, Schalk and Löwe were invited to give a piano performance of the entire symphony in Leipzig on 29 March 1884. A sudden illness prevented Löwe from traveling. His untimely ailment proved to be one of the most fortuitous twists of fate in Bruckner's career because Nikisch agreed to play in Löwe's place. During his initial rehearsal with Joseph, the conductor made the above-mentioned remark comparing Bruckner to Beethoven. Nikisch became so enamoured of the symphony that he advised Joseph to cancel the piano recital and proposed in its place to conduct the first orchestral performance.

The immediate and, for Bruckner, unprecedented public and financial success of the *Seventh Symphony* was engineered entirely by people on the Wagnerian side of the nineteenth century's great musical divide. Nikisch, Levi and Mottl were all Wagnerites, and the premiere was a benefit for a new Wagner monument in Leipzig. The Schalks and Ferdinand Löwe were active in the radical Viennese Wagnerian political fringe. Hermann Levi and Wagner admirers Graf Waldemar von Oriola and Conrad Fiedler subsidised the first edition dedicated to the world's most famous Wagnerite, King Ludwig of Bavaria.

The composer's allegiance to Wagner had dated, of course, from long before the composition of the *Seventh*, as had Wagnerites' efforts on his behalf. He had been associated with the Viennese Academic Wagner Society since 1873. In the mid-1880s, as his new symphony became more and more successful, Bruckner was drawn further and further into the centre of an ever-expanding Wagnerian circle. As Thomas Leibnitz pointed out, he must have felt pushed in this direction by despair at not ever being accepted otherwise. The initial performances and publication of the *Seventh* underlined in his mind, and those of his supporters, his public position as a member of the international Wagnerian faction. The connection between the *Adagio* and Wagner's death became an important part

of the rhetoric and was reflected in much of the contemporary critical response to the symphony. The lovely, but apocryphal, story about finishing the slow movement when he learned Wagner had died was a post factum contribution from the composer himself.

Despite its popularity, the *Seventh Symphony* has had a spotty editorial history. Neither Robert Haas nor Leopold Nowak, who both edited the piece for the *Bruckner Collected Works Edition*, understood the complexity of the layers preserved in the autograph score. They each treated the interpolations in A-Wn Mus.Hs. 19479 differently. Haas tried to replicate the last reading that was free from foreign influence and, in the process, omitted changes the composer authorised (i.e. the oft-discussed cymbal and triangle entrance at the climax of the *Adagio*). Leopold Nowak printed some, though not all, of the later additions, autograph or otherwise – often in brackets as editorial interpolations. Not all the foreign entrances he included can be shown to have had a connection with the composer. Apart from the autograph score, the only other reading we have for comparison from Bruckner's lifetime is that of the first print of 1885 and, as Robert Haas correctly pointed out in his forward, it contains passages and markings that do not stem from the composer and should never be incorporated into a modern edition.

The performance on the present recording uses the new edition by Paul Hawkshaw in the *New Anton Bruckner Complete Edition*. To the best the editor can determine this score transmits the final reading of all passages in A-Wn Mus. Hs 19479, autograph or otherwise, that can be directly attributed to Bruckner. Entrances written by both the composer and Franz Schalk – there are many, such as the additional C (mm 51 and 319) and C (m 233) time signatures in the first movement – have been included. In passages where no connection can be established between the composer and entrances in foreign hands – i.e. Franz Schalk's additions to the violins in the first movement (mm 343–348) – the new edition includes the final identifiable reading in Bruckner's hand. In passages where the Gutmann first print differs from the autograph score – i.e. the additional double bass part in the coda of the first movement of the print (mm 393–402), the autograph score served as the final authority.

Bruckner's *Seventh Symphony* is an extremely beautiful and original work. The first movement with its soaring opening theme and labyrinthine modulations, the *Adagio's* tremendous C major climax followed by the poignant chorale in the tubas and horns, the delightful, rollicking *Scherzo*, and the *Finale* with its unique recapitulation of the three thematic groups

in reverse order, together constitute one of the absolute masterpieces of nineteenth-century music. As Robert Simpson wrote:

That the *Seventh* is so widely loved is evidence that the impression it makes is direct. Its flowing melody and the intensity of its harmony are finely matched, and the sound of its orchestra gives off a glowing gleam. In expression, it ranges from exalted serenity to funerary sorrow, and its last two movements are the most purely joyous Bruckner wrote. Nobility speaks from every measure of it.

Symphony No. 8 in C minor, first version, 1887

Anton Bruckner composed the first version of his *Eighth Symphony* between the summer of 1884 and August 1887, much of it while riding a wave of confidence and enthusiasm following successful performances of the *Seventh Symphony* in Leipzig and Munich. As soon as the *Eighth* was finished, he sent the score to Hermann Levi, who had conducted the Munich performance of the *Seventh* in March 1885. Bruckner's hopes of convincing Levi to do the premiere of the new work were dashed when the latter declined in early October 1887. As a result of Levi's rejection, Bruckner embarked on an extensive series of revisions that culminated in the second, shorter version of the symphony, completed

in March 1890. The first version was never performed during his lifetime and remained on the library shelf until the celebration of the his 130th birthday, 2 May 1954, when Eugen Jochum conducted the opening movement in Munich. Leopold Nowak published the entire score of the first version in 1972, and Hans Hubert Schönzeler conducted its premiere in London on 2 September 1973. The present recording is based on a new edition by Paul Hawkshaw published in 2022 as part of the *New Anton Bruckner Complete Edition*.

The earliest surviving reference to the *Eighth Symphony* is an anecdote from the composer's friend Josef Kluger who reported that Bruckner conceived the second theme of the first movement during a walk in the Viennese Prater park in July 1884. The manuscript sources confirm that he began the first movement around that time. The earliest date on a sketch is 24 August and, on 23 September, Joseph Schalk, was able to report to his brother Franz that a sketch of the first movement was complete. A score skeleton of the entire movement was in place by 1 October 1884. He then began to fill out the score only to set it aside for work on the *Adagio* which was conceived initially as the second movement of the symphony. Its earliest sketch is dated 16 February 1885. The following summer he returned briefly to the first movement, dating a score sketch for the closing bars 6 July 1885.

Once again Bruckner set aside the opening movement, this time to complete a draft of the *Scherzo/Trio* (at that point the third movement) while on vacation at the parish church in Steyr, Upper Austria, between 23 and 26 July 1885. The next day he began to work feverishly on the *Finale*. A sketch for the end of the movement with the exclamation 'Hallelujah!' is dated 'Steyr parish church, 16 August 1885'. That same day he wrote to Franz Schalk that 'the *Finale* is the most significant movement I have ever composed'. Bruckner then left the last movement in sketch form until the following year, using the remainder of the summer and early fall to finish the *Scherzo/Trio*. The autograph score of the *Trio* is dated 25 August and 20 September 1885, and the end of the *Scherzo* 19 and 24 October of the same year. He went back to completing the first movement through the late fall and winter of 1885–86; the final date on its autograph score is 7 February, 6:00 p.m., 1886.

Next Bruckner returned to the *Adagio* which he completed in Steyr the following summer on 26 August. The order of the middle movements had been reversed by then because the title page of the autograph reads: '8th Symphony Adagio, 3rd Movement'. On 4 September, he began the laborious process of scoring the *Finale*, dating no less than five different attempts at the first bifolio. Bruckner's correspondence testifies to his frustration at being unable to

work on the *Finale* over much of the winter, and he appears to have begun the score again in earnest in April. He completed the last movement and the symphony on 10 August 1887 as indicated by his date on the final page of the autograph score.

Now began perhaps the most frequently discussed episode in Bruckner's biography – one that has been well documented in letters of Hermann Levi, Joseph Schalk and the composer himself. On 4 September 1887, Bruckner wrote to Levi asking him to conduct the premiere. He went on to ask whether he should have the parts prepared in Vienna, or would Levi prefer to have them done in Munich at his [Bruckner's] expense. Levi, who behaved as a perfect gentleman and devoted friend throughout the entire affair, was favourably disposed to the idea of a Munich performance, though he had yet to see the score. Four days later, he replied that Bruckner should send the score, and he [Levi] would arrange for copying the parts. Bruckner could stay with him should he want to come to Munich for the rehearsals. The composer sent the score on 19 September.

Levi quickly determined that he did not understand and could not perform the new work that he felt resembled the *Seventh Symphony* too much. Knowing how devastated Bruckner would be, on 30 September he asked their mutual friend, Joseph Schalk, for advice about how to proceed. Schalk's response has not

survived. On 7 October, Levi conveyed the bad news directly to Bruckner who was deeply hurt at this rejection from a man whom he regarded as one of his closest allies. There is no truth to the accusation in many early Bruckner biographies that Levi did not have the courage to tell Bruckner himself. Receiving no response from the composer and extremely concerned about his state of mind, on 14 October, Levi wrote again to Joseph Schalk who, four days later, replied that Bruckner was badly shaken by the rejection, though he had begun to revise the first movement. Finally, on 20 October, Bruckner himself wrote to Levi that he would do everything possible to the best of his ability to revise the work. From that point on, the history of the *Eighth Symphony* is that of the second version.

Bruckner left more clues about extra-musical associations in the *Eighth Symphony* than for any other except the *Fourth*. As Constantin Floros observed, however enigmatic some of these clues may be, it would be wrong to dismiss them out of hand as late promotional add-ons or products of an infantile mind as has often happened. These are not to be confused with the totally fabricated programme that Joseph Schalk published in conjunction with the first Viennese performance of the symphony under Hans Richter on 18 December 1892. In the early sketches, Bruckner described the end of the first movement as a 'proclamation

of death', in reference to Act II, Scene 4 of Wagner's *Die Walküre*. And in another sketch he linked the principal subject of the *Scherzo* with the name of his friend from Steyr, Karl Almeroth. He would later refer to the *Scherzo* as 'The German Michael'. Floros believes that Bruckner saw in Almeroth the personification of the sincerity and high-mindedness that characterised contemporary descriptions of the German folk hero. August Stradal recalled a conversation on the way to Bayreuth at the end of July 1886 when the composer mentioned a 'death knell' in connection with the opening movement and again 'The German Michael', this time dancing in the *Scherzo*. In the same conversation, Bruckner also mentioned the Cossacks and a meeting of the Austrian emperor with the Czar of Russia in the finale. He referred to all of these subjects again in a letter of 27 January 1891 to the conductor, Felix Weingartner.

Listening to this recording, those familiar with the second version of the symphony will hear that the first shares with it much of its motivic material. The later reading is considerably shorter, relies much less on the brass – particularly on the Wagner tubas – and calls for triple woodwinds throughout. The first version uses triple woodwinds only in the *Finale* and adds a piccolo to the two flutes at the final climax of the *Adagio* as indicated in the facsimile. The opening movement of the first version concludes with a triple-*forte* coda that is, in places, more

dissonant than its later counterpart that ends *pianissimo*. In the second version, Bruckner replaced the lovely lyrical earlier *Trio* and, in the *Adagio*, he reversed the tonalities of the climaxes: E flat and C of the first version became C and E flat in the later score. The first version of the *Adagio* includes a passage – T. 209–218 – that Bruckner eliminated in the 1890 score, and the earlier *Finale* has four passages – T. 210–230, 253–256, 587–598 and 671–674 – that Bruckner later eliminated. There is a more fulsome contrapuntal recapitulation of the principal themes of all the movements in the earlier coda. Leopold Nowak rightly left the deleted passages out of his edition of the second version. Robert Haas, feeling that they had been cut under the influence of Hermann Levi and the Schalks, incorrectly included them in his score. If one prefers the longer *Adagio* and *Finale*, their proper context is as part of the first version. It is hoped that this recording will stimulate interest in and appreciation for this magnificent work as its colossal, enigmatic creator first conceived it.

Symphony No. 8 in C minor, second version, 1890

The early history of Anton Bruckner's *Eighth Symphony* is well documented. He composed the work between the summer of 1884 and August 1887. On 19 September 1887, he sent the score to one of his staunchest

supporters, the conductor Hermann Levi, whose performance of the *Seventh Symphony* two years earlier in Munich had been one of the happiest moments in the composer's career. Levi's rejection of the new symphony in early October 1887 served as catalyst for a tortuous series of revisions that culminated in a new version of the symphony completed in March 1890. The readings of 1887 and 1890 have since come to be identified as the first and second versions of the symphony. In March 1892, the first edition appeared, edited by Bruckner's friend and former student, Josef Schalk and another friend and supporter, Max von Oberleithner. The print differed from both the 1887 and 1890 manuscript scores, although the latter served as its starting point. Hans Richter conducted the Vienna Philharmonic in a triumphant premiere of the reading in the first edition on 18 December 1892.

Hermann Levi's rejection of the first version and Bruckner's herculean struggle to revise it is perhaps the most famous episode in the composer's biography. In the flush of excitement at having finished what he believed to be one of his greatest works, on 4 September 1887, Bruckner wrote to Levi, asking him to do the premiere. Four days later, Levi responded favourably to the idea and asked the composer to send the score. After studying the piece, Levi regretfully determined that he could not perform it. Knowing how devastated the composer

would be and concerned for his health, on 30 September, Levi asked Josef Schalk for advice:

I cannot find myself in the *Eighth Symphony* and do not have the courage to perform it ... Please write to me right away about how I should approach Bruckner. If the outcome were merely that he would think I am an ass, or worse a traitor, I could live with that. But I fear even worse – that this disappointment will destroy him!

Josef's response has not survived.

There is no truth to the assertion in many early Bruckner biographies that Levi did not have the courage to tell Bruckner himself and asked Josef to do it for him. On 7 October, the conductor wrote a poignant letter identifying a number of his concerns about the work directly to Bruckner:

Never has it been so difficult to find the right words for what I wish to say! ... It is impossible for me to perform the eighth in its present form. I cannot grasp it. However masterful and grandiose the themes may be, their working out seems questionable to me, and I find the orchestration quite impossible ... I cannot imagine that I have suddenly lost all understanding of you; I am much more inclined to believe that in recent years the

isolation and the constant struggle with the world have somehow blurred your sense of beauty, symmetry and sound. How else can one explain your handling of the trumpets and tubas (and of the brass in general)? ... Release me from my promise ... Don't lose your courage; look at your work again; consult with your friends, with Schalk. Perhaps a great deal can be accomplished with a revision. Don't be angry with me!

As Levi had predicted, Bruckner was severely affected by the news from Munich. On October 18, Josef wrote to Levi that Bruckner was badly shaken by the rejection, though he had begun to revise the first movement. On 20 October, Bruckner himself finally wrote to Levi:

Only now am I able to study. I will do everything I possibly can to the best of my knowledge and ability. If after a year and a day everything is done, I will ask you to do a few rehearsals with the court orchestra at my expense.

At this point the history of the second version of the eighth symphony begins.

Three days after writing to Levi, Bruckner had an audience with the Princess Amalie Maria of Bavaria who was visiting Vienna at the time. Her diary entry of 23 October confirms the testimony of the various letters,

though she records that Bruckner had expressed considerable anger with Levi, a fact that Schalk didn't mention in his letter to the conductor. Bruckner's subsequent correspondence indicates that he worked on revisions to the symphony in the winter of 1888, probably with the objective of the upcoming summer rehearsals in mind. On 27 February, he informed Levi that the symphony 'looks much different now'. The Munich rehearsals never materialised for unknown reasons, and Bruckner continued to alter the symphony after the summer. On 26 November 1888, Josef Schalk wrote to his brother Franz, who was conducting in Karlsbad at the time, that Bruckner was making further revisions to the *Third* and *Eighth* symphonies.

The principal text for the second version of the *Eighth Symphony* is found in manuscripts 19480 and 40999 in the Music Collection of the Austrian National Library. Autograph dates in these sources indicate that Bruckner did most of the revisions in them between 4 March 1889 and 10 March 1890. Hundreds of additional pages with rejected revisions for the symphony survive from the same period and testify to how arduous and painstaking the revision effort was for the composer. In the process, he followed Levi's advice and turned to the brothers Franz and Josef Schalk for help.

There can be little doubt that Bruckner's fragile health at the time caused him to rely

upon the brothers more than he might have otherwise. Friedrich Eckstein, who served as the composer's personal secretary during the 1880s described conversations with them as follows:

I know that every note ... was set in stone during endless conversations among Bruckner, Franz and Josef Schalk ... It is certain that these conductors advised Bruckner regarding changes at least in the instrumentation, but also in tempo and dynamics.

Josef Schalk's letter of 26 November 1888 to his brother illustrates just how close and complex the relationship was.

Bruckner has asked me to pass on his many heartfelt greetings. I was very moved sitting alone with him one recent evening at the [Gasthaus] Kugel where he never tired of speaking about you and his deep affection for you. He wants to submit each of the many alterations he is currently making with extraordinary labour and deliberation to the eighth and third [symphonies] to you and your judgement. Specifically, I should also write that, in the finale [of the eighth], a large number of bifolios have been deleted ... I doubt it will help. But one has to let him have faith; the most important thing is to maintain his good spirits.

The extent and precise details of the brothers' influence on the second version of the *Eighth Symphony* may never be known. In the few passages where their interaction can be documented in the manuscript sources, Bruckner carefully scrutinised whatever he took from them, and the material changed in his hands before being immortalised in the manuscripts of 1890. Nor are we likely ever to learn the degree to which the brothers instigated change or simply followed suggestions from the composer. The process was collaborative as illustrated, for example, by the sketches for the soft ending of the first movement in the second version. The earliest surviving reading of the coda in this form is a sketch in the hand of Josef Schalk. Bruckner took Josef's sketch, expanded it and brought it into the complete manuscript early in 1890. Josef remarked in his letter to Franz of 31 January that year:

Bruckner finished the new revision of the eighth the day before yesterday. As we all wished, the first movement now ends pianissimo.

Was the original idea for the soft ending Josef's? Or did Bruckner suggest it, and Josef followed up with a sketch? In either case, there is no question the final reading is the composer's. Whatever he used from his discussions with the Schalks, Bruckner made it his own.

In the second version, in addition to replacing the triumphant C major coda of the first movement, Bruckner thinned out the contrapuntal recapitulation of the symphony's principle themes at the end of the finale. The new orchestration included three of each woodwind in the first three movements, trumpets in F rather than C in many places and substantially reduced Wagner tuba parts. He wrote an entirely new *Trio* and, in the sublime *Adagio*, reversed the order of the tonalities of the second and third climaxes to C major – E flat major. The principle thematic material in all the movements other than the *Trio* is the same, though all are shorter in the revised score, especially the finale which has 709 bars as opposed to 771. In his edition of the symphony, Robert Haas attempted to ameliorate what he wrongly believed to be the Schalk brothers' meddling by restoring a number of passages from the *Adagio* and *Finale* of the first version, thus printing a mixture of the two versions. Leopold Nowak rightly removed these passages in his edition that is performed on the present recording.

The final autograph date in Bruckner's manuscript for the second version of the *Eighth Symphony*, 10 March 1890, is found at the end of the first movement. On 20 September the ever-loyal Hermann Levi informed Bruckner that a young Felix Weingartner had agreed to perform the symphony in Mannheim. The date was set for 26 March 1891 and moved to 2 April. Finally,

on 9 April, a conductor disappointed Bruckner a second time over the *Eighth Symphony* when Weingartner informed the composer that he had obtained a new position in Berlin and would not perform the work. Throughout their intervening correspondence, Bruckner had demonstrated his willingness to acquiesce on every point to allow the performance take place. In particular, the subject of cuts in the finale came up again and again and led Bruckner to remark on 27 January 1891 in one of his most famous letters:

Please shorten the finale as marked because it would be much too long and is valid only for later times, to be sure, for a circle of friends and aficionados.

The cuts to which Bruckner refers are bars 345–386 (rehearsal letter Z to Aa) and 583–646 (Pp to Uu). Bruckner went on to describe programmatic elements in the work:

In the first movement, the trumpet and horn call in the rhythm of the theme is the death proclamation that grows sporadically stronger and stronger: at the end surrender. Scherzo: the principal theme is called deutscher Michel; the rascal wants to sleep in the second part, but he cannot find his ditty in his dreams; in the end it sadly inverts. Finale: the Czar visited our emperor in Olmütz,

therefore strings; ride of the Cossacks; brass; military music; trumpets: fanfares as their majesties face each other. Finally, all the themes, (droll) as in the second act of Tannhäuser when the King arrives. So when the deutscher Michel comes from his journey, everything is already in splendour. The death march is also in the finale, and then transfiguration (brass).

Preparations for the first edition of Haslinger-Schlesinger-Lienau (1892) are well documented in correspondence from 12 June 1891 through 9 March 1892 among Josef Schalk who did most of the editing and provided the piano four-hand arrangement; Max von Oberleithner who assisted with the editing, served as liaison with the publisher, and subsidised the printing of the four-hand arrangement; Robert Lienau who supervised the publication from Berlin; and Carl Gustav Röder, the engraver. The letters confirm that Schalk and Oberleithner made hundreds of unauthorised alterations to the score during the printing process. Arguments for the revival of the first edition have been based upon claims that the spurious additions and deletions reflect contemporary performance practice, and that Bruckner was aware of what Schalk and Oberleithner were doing. However valuable some of the editorial markings may be as reflections of late nineteenth-century performance norms, there is no evidence that Bruckner had any

knowledge of their presence in his score of the *Eighth Symphony* until after it appeared in print. He is not known to have commented publicly about the edition.

If Schalk and Oberleithner were expecting that public acclaim would overcome Bruckner's chagrin at being eliminated from the publication process, they must have been thrilled by the overwhelming success of the first performance. On 18 December 1892, on a regular subscription concert of the Vienna Philharmonic, Hans Richter conducted from the first edition. That the enthusiastic response came from a packed house of regular Philharmonic subscribers must have been particularly gratifying to the composer. As his friend, the critic Theodor Helm, wrote to him afterwards:

The artistic triumph that you celebrated on 18 December is among the most stellar of your distinguished career because the thunderous applause came not only from your admirers and friends, but also from the entire audience.

The redoubtable critic Eduard Hanslick made a show of walking out before the *Finale* and complained in his vituperative review that an entire subscription concert had been given over to Bruckner's symphony. Nevertheless, the majority of the many reviews were positive. Musical luminaries among the audience included Hugo Wolf,

Johann Strauss and Johannes Brahms who is reported to have said upon hearing the work: 'Bruckner really is a genius!'

Symphony No. 9 in D minor

I have already dedicated two symphonies to mortal majesties: [my *Seventh*] to the poor [deceased] King Ludwig [of Bavaria], patron of the arts, and [my *Eighth*] to the illustrious and beloved Emperor [Franz Joseph I], the highest earthly majesty whom I honour. Now I dedicate my last work to the majesty of all majesties, our dear God, and hope that he will grant me enough time to finish the piece.

August Göllerich, whom Anton Bruckner had appointed to write his biography, reported that the composer made this declaration to his Doctor, Richard Heller, when it was becoming clear that the composer may not live long enough to complete his *Ninth*, and last, symphony. Bruckner had begun sketching the work in August 1887 shortly after completing the first version of his *Eighth Symphony*. The earliest date on the autograph score of the *Ninth* is 21 September 1887 in the first movement. As soon as the *Eighth* had been finished, the composer sent its score to Hermann Levi, who had conducted the successful performance of the *Seventh* in Munich in March 1885. Hopes for a Levi premiere of the *Eighth* were dashed by

early October 1887 when the conductor declined to perform the symphony because he did not understand it. The decision sent the composer into a tailspin. He set the *Ninth Symphony* aside and began an extended period of revision of earlier works including the *First*, *Third*, *Fourth* and *Eighth* symphonies, as well as the *Mass in F minor*.

Bruckner returned to the *Ninth Symphony* periodically in the midst of all these revisions. In 1889 he sketched an early version of the *Scherzo* and *Trio*. He made a sketch for the beginning of the *Adagio* in 1890 and worked briefly on the first movement in the winter of 1891. He then set the symphony aside again to compose *Psalm 150* for chorus and orchestra (WAB 38, 1892) and *Helgoland* for male chorus and orchestra (WAB 71, 1893). Finally, on 23 December 1893, the first movement of the *Ninth Symphony* was complete. Bruckner finished the *Scherzo* on 15 February 1894. Three versions of the *Trio* survive – one only in sketches in F major from 1889, one almost complete score in F sharp major from 1893, and the third, also in F sharp major from 1894. The extraordinary *Adagio* was finished on 30 November of the same year. A note in Bruckner's pocket calendar indicates that he started the *Finale* on 24 May 1895. It was probably around this time that he made the above cited remarks to Dr Heller about the dedication to the Almighty. The composer's health was deteriorating rapidly at this point, and progress on the *Finale* was

constantly interrupted by illness. He worked on the movement as much as he could until the last day of his life, 11 October 1896. The first three movements of the symphony were published in 1903 in a heavily edited reading by Ferdinand Löwe.

Many admirers believe the *Ninth Symphony* to be Bruckner's greatest work. It is certainly his most avant-garde. Its indebtedness to Beethoven's *Ninth* in the same key is evident throughout, especially in its blurring of the distinctions between individual sections of the sonata form. Many writers have commented that, in this symphony, Bruckner's chromaticism, treatment of dissonance, intricate development of a myriad of tiny melodic and rhythmic motives, and passages of atonality are precursors of the twentieth century.

The first movement has a highly original form and is the only Bruckner symphony with a lengthy introduction full of motives that will play a role in the rest of the work. The movement begins with a quiet pedal D. Eight French horns outline the tonic triad against an insistent eighth – quarter figure in the second and third trumpets and timpani. The *misterioso* mood is suddenly interrupted by a beautiful explosion in the eight French horns beginning on an ascending Neapolitan E flat major triad and ending with a falling C flat major triad, the flat VI degree of E flat. The bass then continues to slide chromatically down to A flat, a tritone away from the tonic D.

After the A flat changes enharmonically to G sharp, the bass begins to rise and crescendo through three octaves. There is no tonality in this remarkable passage, just chromaticism and punctuating motives in the winds building tension for the arrival on the dominant A and the resolution to D for the triple-*forte* unison presentation of the principal subject. All the motivic material we have heard thus far will return during the movement. The outburst of the principal subject in D minor contains an obvious reference to the two against three Bruckner rhythm found throughout his symphonic output. The end of the first phrase features another sudden move to the Neapolitan E flat followed again by its flat VI chord C flat which ends the first phrase. At this point the C flat demonstrates that its enharmonic equivalent, B natural, can serve as the dominant of E. After a grand pause, the second phrase of the theme begins on an E minor triad. C flat, E flat and E will prove to be important pitches throughout the symphony. The tension between the dual possibilities of C flat as a flat VI of E flat (the C flat should resolve to B flat) or a dominant of E are played out in the last two bars of the second phrase of the principal subject. The brass hammer out a glaring tritone dissonance against the B flat of the subdominant G minor triad.

Over another pedal D, a quiet bridge follows featuring falling pizzicato scalar figures in the strings with punctuations in the

winds using the eighth – quarter rhythmic motive of the opening. At the end of the bridge, the D finds itself part of an augmented sixth chord on B flat which resolves to A major as the tempo slows for the lyrical second theme group. It is in a loose A–B–A1 form, with a soaring melody in the strings in C major in the shorter middle section. The tonality returns to A major for A1, and eventually to A minor for the eerie anticipation in the woodwinds and horns of the solidly triadic opening of the third thematic group in the tonic D minor. The second half of this theme group then builds to a double-*forte* climax before settling into a calmer and slower closing section, this time over a pedal F which takes us into the development.

The development opens with music reminiscent of the beginning of the piece. Here the horns are joined in their outburst by the entire brass section. The opening music continues to hold centre stage until a sudden grand pause ushers in a quiet development of material from the bridge between the first and second theme groups in the exposition. The string pizzicati and woodwinds are gradually joined by the entire orchestra until another grand pause introduces a section of material from the second thematic group. The lyricism is eventually pushed aside by the insistent rhythmic punctuations from the end of the opening section. They drive a crescendo and acceleration of tempo to the triple-*forte* return of the principal subject in D

minor. The subject is considerably extended and developed in the subsequent bars, so much so that we could ask whether, despite the tonic key, we are still in the development section of the movement or at the beginning of a highly varied recapitulation. An extended, also highly developmental bridge section follows, taking us, via the A flat of the very opening bars, to the return of an abbreviated second group in D major. The third thematic group begins in B minor and builds to an even bigger climax than that of the exposition before concluding on the dominant with two quiet chorales – the first in the woodwinds and the second in the brass. The Coda is built largely on the second phrase of the principal D minor subject and is nothing short of magnificent. Towards the end the Neapolitan chord of E flat can be heard grinding against the tonic D.

In the manner of Beethoven's *Ninth* and Bruckner's own *Eighth Symphony*, the *Scherzo/Trio* is the second movement. Its eerie beginning in D minor is built over a dissonant four-note chord that has been analysed in different ways. The simplest is to see it as an augmented VI chord in D minor with the C sharp pedal that is sustained for the first 41 bars. Pizzicati arpeggios in the strings are eventually joined by the woodwinds and build to the massive D minor *Scherzo* theme. The arpeggios continue to the accompaniment of fast scalar passages in the second violins, violas and woodwinds

before the entire orchestra joins and drives the first section of the *Scherzo* to its end. The contrasting middle section is more light-hearted in nature. When the pounding D minor theme returns, it is without the opening 41 bars. The delightful, much quieter *Trio* in F sharp minor is in A–B–A1 form with the B section being shorter and slower than the outer ones. The opening theme in the violins has an irregular length of eleven bars.

The *Adagio* in E major is surely one of the most powerful and beautiful slow movements of the entire nineteenth century. It is no doubt the composer's darkest. It has an unusual form that could be described loosely as A–B–A1–B1–B2. The first section opens with a beautiful chromatic phrase that begins with an ascending minor ninth and rises more than three octaves to a *Dresden Amen* cadence. The cadence may be a reference to Wagner's *Parsifal* where the *Amen* is an important Leitmotif. The dark mood of this opening reminded Max Auer of the sadness of the regretful young Parsifal at the beginning of Act III of Wagner's opera. Falling semitones, F – E, in the double basses at the end of the opening phrase underline the atmosphere of a Baroque lament. Brief motivic references to the opening phrase then take us to a pedal F sharp over which the trumpets have a repeated dissonant dotted figure and the horns call out the opening ninth, now major. At the end of this otherworldly passage, the F sharp in the bass slides down to E flat

which serves as the dominant to introduce the lyrical B section of the piece. Bruckner referred to the chorale in the French horns and Wagner tubas over this descent as his 'Farewell to Life'.

The B section has two parts and begins in A flat major. The second part with its soaring strings is slightly faster and begins in G flat major. As this section comes to an end, its opening melody is dissected into various motives tossed around between different instrumental groups. A lone flute over a forlorn augmented sixth chord in the Wagner tubas brings us back to the home key of E major and an extended and varied repeat of the opening section. The first phrase is now played twice, the second time a tone higher, and the dissonant trumpet dotted figures and rising ninths eventually return over a pedal G. The tempo then slows for the return of the B section, but only the music of its second part. It begins in a much chromatically inflected A flat major, though the composer left the key signature of four sharps. As was the case with the return of the A section, B1 is also a very much extended and developed version of B. The strings climb higher and higher until they are interrupted by a grand pause and a terrifying passage with the trombones hammering out the opening minor ninth in inversion. Ethereal woodwinds then introduce one of the most breathtakingly beautiful passages in all Bruckner – a string chorale with parallel

chords that border on impressionism. This section ends with reminiscences of the opening ninth accompanied by dissonant chords in the woodwinds.

At this point in Bruckner's mature *Adagios*, the first or A theme would return as a sort of cantus firmus and, accompanied by elaborate figurations, crescendo to a tremendous climax. Here it is the opening theme of the B section, which did not return in B1, that is used for the crescendo. The figurations begin in the second violins, and the music reaches a horrifying climax on a highly dissonant chord over the dominant of the dominant, F sharp. An ethereal coda leads quietly back to E major, then fades away with a reference to the *Eighth Symphony* in the Wagner tubas and to the *Seventh Symphony* in the horns. As Robert Simpson wrote:

So ends Bruckner's uncompleted life's work; though we may regret the absence of the vast background to all this that might have been disclosed by an achieved *Finale*, we may be grateful that this last *Adagio* ... is his most profound.

No discussion of Bruckner's *Ninth Symphony* would be complete without some observations on the unfinished finale. There is no question that Bruckner intended his symphony to have a finale; he simply didn't live to complete it. Contemporary reports

indicate that he wanted his *Te Deum* to be substituted for the finale should he not be able to finish it. Many years after the composer had died, his secretary, Anton Meißner, wrote that Bruckner saw the substitution as a last resort. Nevertheless, John Phillips, who has done an exhaustive study of the hundreds of pages of sketches that survive for the unfinished movement, has shown that they contain references to the *Te Deum*. He believes that Bruckner went so far as to consider composing a transition to the *Te Deum* from some point in the movement.

Phillips also believes that approximately half of the movement exists today in complete score bifolios. While the coda is almost entirely lost, it is possible to surmise how the remaining gaps might have looked on the basis of sketches and partial score pages. To date at least eleven different composers and conductors have used the surviving fragments to write completions of the *Finale*; some have been revised numerous times. The extensive differences between these completions are perhaps the strongest testimony to how far Bruckner was from finishing his symphony when he passed away.

Paul Hawkshaw

Professor Emeritus, Yale School of Music



Markus Poschner. Photo: © Kaupo Kikkas

Markus Poschner

Since joining the Bruckner Orchestra Linz in 2017 Markus Poschner has garnered much international acclaim for his new and exciting approach to music making – his Bruckner interpretations are a shining example of this. In 2020 the orchestra and conductor were respectively named Austrian Orchestra and Conductor of the Year. Since winning the German Conductors' Award in 2004, Poschner has made guest appearances with numerous internationally renowned orchestras, including the Staatskapelle Dresden, Staatskapelle Berlin, Bamberger Symphoniker, Münchner Philharmoniker, Dresdner Philharmonie, Konzerthausorchester Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, ORF Vienna Radio Symphony Orchestra, Wiener Symphoniker, Orchestre Philharmonique de Radio France, Nederlands Philharmonisch Orkest and NHK Symphony Orchestra Tokyo. He has also worked at the state opera houses of Berlin, Vienna, Hamburg and Stuttgart, and opera houses in Frankfurt and Zurich.

In 2018, Poschner won a prestigious International Classical Music Award (ICMA) for his recording of the complete Brahms symphonies for Sony Classical with the Orchestra della Svizzera italiana, with whom he has served as chief conductor since 2015. More recently, his recording of Offenbach's *Maitre Péronilla* with the Orchestre National de France won the 2021 German Record Critics' Award. Having studied at the conservatory in Munich and served as an assistant of Sir Roger Norrington and Sir Colin Davis, Poschner became first Kapellmeister at Komische Oper Berlin in 2006. From 2007 until 2017 he was the general music director of the Bremer Philharmoniker. He was appointed honorary professor by the University of Bremen in July 2010, and by the Anton Bruckner Private University in Linz in 2020. Poschner conducted the Bayreuth Festival Orchestra for the first time in 2019 in a guest performance of Richard Wagner's *Die Walküre* in Abu Dhabi. In July 2022, he opened the Bayreuth Festival with *Tristan und Isolde*, conducting the same production at the 2023 festival.

markusposchner.de

ORF Vienna Radio Symphony Orchestra

An ensemble of international renown, the ORF Vienna Radio Symphony Orchestra (ORF Vienna RSO) is a paragon of Viennese orchestral tradition. Known for its exceptional programming, the orchestra combines 19th-century repertoire with contemporary works and rarely performed pieces from other periods. All ORF Vienna RSO performances are broadcast on the radio, and the orchestra performs in two subscription series in Vienna, in the Musikverein Wien and the Wiener Konzerthaus. In addition, it regularly appears at major festivals in Austria and internationally such as the Salzburg Festival, musikprotokoll im steierischen herbst and Wien Modern. The ORF Vienna RSO enjoys a successful collaboration with the MusikTheater an der Wien, and is also equally at home in the film music genre. The orchestra regularly tours internationally, and its discography spans a broad range of cross-genre recordings. Under the leadership of its former chief conductors, which include Milan Horvat, Leif Segerstam, Lothar Zagrosek, Pinchas Steinberg, Dennis Russell Davies, Bertrand de Billy and Cornelius Meister, the orchestra has continuously expanded its repertoire and its international reputation. Marin Alsop has served as the orchestra's chief conductor since 2019.

rso.orf.at

Bruckner Orchester Linz

The Bruckner Orchester Linz (BOL), whose history spans 200 years of tradition and excellence, is among the leading orchestras of Central Europe. Since Markus Poschner's appointment as chief conductor in 2017/18 it has undergone a process of becoming more accessible, through generating new concert formats, seeking out unexpected performance places and, above all, creating acclaimed cultural events. The BOL is not only the symphony orchestra of the state of Upper Austria, but also the featured orchestra for musical productions at the Linz State Theatre. Since 2013, its home has been the Musiktheater Linz. The orchestra has had its own concert series at the Wiener Konzerthaus since 2012, and at the Brucknerhaus since 2020, and also performs at the International Bruckner Festival and the Ars Electronica Festival. The BOL's cooperation with eminent soloists and conductors is testament to its reputation. In 2020 it was honoured with the 'Best Orchestra of the Year' award at the Austrian Musical Theatre Awards.

Through this series, Markus Poschner and the BOL have explored their own version of the music of the orchestra's namesake, rendering it in an unmistakable Upper Austrian musical dialect.

bruckner-orchester.at

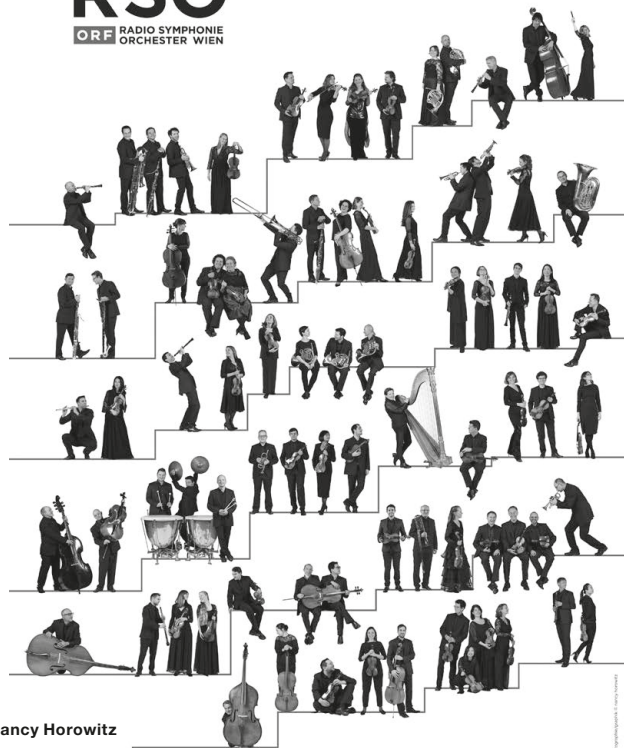


Photo © Nancy Horowitz

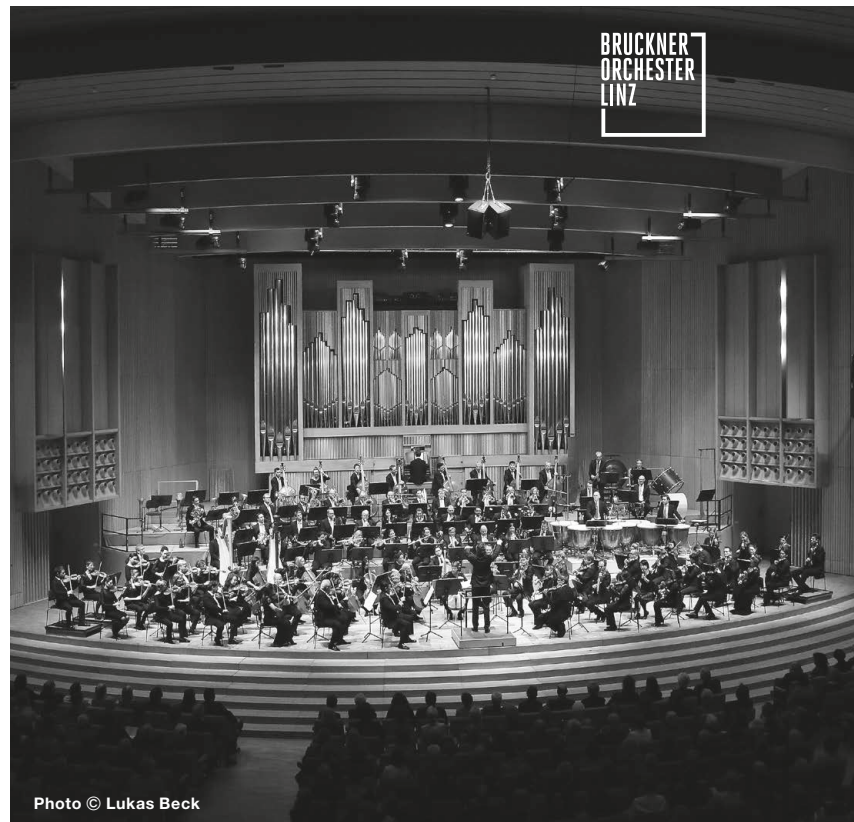


Photo © Lukas Beck

Eine Anmerkung über die Fassungen der Bruckner-Sinfonien in dieser Edition

Liebhaber der Musik Anton Bruckners mögen überrascht sein, dass sich die Anzahl der in diese Sammlung aufgenommenen Editionen der Symphonien des Komponisten auf achtzehn beschränkt. Seit Mitte des letzten Jahrhunderts haben die Musikliteratur und die Marketingabteilungen der Aufnahmeindustrie den irreführenden Eindruck erweckt, der Komponist hätte uns noch viel mehr hinterlassen. Die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit der Identifizierung auch noch jeder letzten Veränderung in jedem Bruckner-Manuskript hat zu einer Vielzahl von Ausgaben geführt, die Änderungen beinhalten welche Bruckner *en route* zwischen klar definierten Fassungen vorgenommen hat. Solche Änderungen gehören in den kritischen Bericht, nicht in die Partitur. Des Weiteren hat das Bestehen der Plattenproduzenten darauf, jede Neuerscheinung entweder als Ausgabe von Robert Haas oder Leopold Nowak zu identifizieren, zu dem weit verbreiteten Missverständnis geführt, dass diese beiden Wissenschaftler je unterschiedliche Partituren aller Symphonien mit den Nummern eins bis neun publiziert haben. Dabei sind ihre Ausgaben, mit Ausnahme der zweiten Edition der Achten, tatsächlich sehr ähnlich.

Für die Zwecke dieses Zyklus haben die Interpreten die Definition von „Fassung“

übernommen, die auch von den Herausgebern der neuen Anton Anton Bruckner Gesamtausgabe (Wien: Musikschafflicher Verlag) formuliert wurde welche zurzeit unter der Schirmherrschaft der Österreichischen Nationalbibliothek vorbereitet wird. Wie im Vorwort der Gesamtausgabe erwähnt, definiert die *NBG* eine Fassung über den Bezug zu Ereignissen, die einen verbindlichen Abschluss von Bruckners Arbeit an einem Stück voraussetzen, wie etwa eine Aufführung, der Drucklegung oder auch die Widmung. Diese Aufzeichnungen enthalten die Fassungen, die von den Herausgebern der *NGB* als solche identifiziert wurden, und die entsprechenden Begleittexte bieten jeweils eine ausführliche Diskussion der Gründe für die Identifizierung derjenigen bestimmten Fassung. Diese Sammlung enthält dabei keine jener Erstausgaben, die ohne Beteiligung des Komponisten gedruckt wurden – die sogenannten Schalk- oder Löwe-Editionen. Die einzigen Erstausgaben von Symphonien, die Bruckner bekanntermaßen gebilligt hat, sind die für die Dritte, Vierte und Siebte; deren Lesart floß in die Partituren der endgültigen Fassungen (von der Siebten gibt es freilich nur eine) der in dieser Zusammenstellung aufgenommenen Werke mit ein. Wann immer möglich, basieren die Aufführungen auf den Partituren und dem Stimmmaterial, die bereits für die neue Ausgabe fertiggestellt wurden. [Sollten die Aufführungsmaterialien rechtzeitig

zur Zweihundertjahrfeier von Bruckner fertig sind, wird das wenig bekannte, zwischen die erste und zweite Version der Achten Symphonie fallende zwischenzeitliche Adagio, in die Sammlung mit aufgenommen.]

Paul Hawkshaw

Prof. Emeritus, Yale School of Music

Die Füße fest auf dem Boden, den Kopf im Himmel

Zu dieser Edition

Es ist ein Reflex der Geschichte, dass sich vermeintliche Aufführungstraditionen herausbilden und wie selbstverständlich in die Partituren einschreiben, je weiter man sich zeitlich von ihrem Entstehungsdatum entfernt. Warum sollte es Bruckner anders ergehen? Viele Klischees und Wahrheiten rund um seine Person und sein Schaffen sind schon lange in Zweifel zu ziehen. Er war gewiss ein frommer Mann, kein Musikanthropist Gottes und schon gar kein Konstrukteur von ominösen Klangkathedralen, der das Orgelspiel auf das Orchester übertrug. In die Aufführungsgeschichte seines Werks haben sich epische Breiten, viel Weihrauch und ein Überwältigungsmodus eingeschrie-

ben, ohne in der Partitur wirklich manifest zu sein.

Es gilt in dieser CD-Edition den Text neu zu lesen und zu begreifen. Von welchem Grund kommt und worauf weist Bruckners Musik hin. Die monolithische Eigenständigkeit Bruckners steht in Wirklichkeit auf klassischem Klangboden und ist ohne die regionale Verankerung kaum zu verstehen. Bruckner bricht in seiner religiösen Frömmigkeit aus dem oberösterreichischen „Hoamatland“ aus, will nach Wien und darüber hinaus. Seine Musik überschreitet die Grenzen des Tradierten. Die Entladung seines Werks weist hin zum Ursprünglichen, zum Singen, zum Text, zum Landler. Wir wollen diese genuine Urwucht freilegen, die sich frei von schwülstigem Pathos plötzlich in einen exzessiv Tanzenden verwandelt, genauso wie in einen Sänger, der von der heimlichen Unendlichkeit zu singen vermag. Die Füße fest auf dem Boden, den Kopf im Himmel. Bruckner drängte mit seiner Musik aus der Kathedrale heraus mit dem weltlichsten aller Sujets: der Symphonie. Ein Mensch und seine Musik, die direkt mit Gott und uns ins Gespräch kommen. Der Fromme war eben auch ein Ketzler, wie alle Mystiker.

Norbert Trawöger

Künstlerischer Direktor BOL

Markus Poschner über Anton Bruckner

Bruckner ist für mich eine Art Absprungpunkt in eine andere Welt. Das war schon von Anfang an so, als ich als Kind in München über meinen Vater mit sämtlichen Chorwerken Bruckners in Berührung kam, besonders seine Motette „Locus iste“ bewegte und irritierte mich gleichermaßen. Dieses Gefühl in Anbetracht seiner Werke sollte mir auf eigenartige Weise bis zum heutigen Tag bleiben: Faszination, Ergriffenheit und dennoch auch Unruhe. Seine Kompositionen sind voller musikalischer Rätsel, voller Geheimnisse und Tiefen. Sein Blick auf die Dinge ist dabei allerdings ein ungewöhnlicher, ja ein geradezu radikaler: Mir scheint, er blickt in seinen Sinfonien direkt nach oben ins Unendliche und damit auch ganz nach innen. Beethovens Blick ging geradeaus, den Mächtigen direkt ins Auge und ins Gewissen, Wagners Blick fiel weit nach unten in die Untiefen der menschlichen Seele und des Unterbewusstseins.

Bruckner blickt ins Grenzenlose, ist expansiv und steht dabei dennoch fest mit beiden Beinen auf dem Boden der oberösterreichischen Tradition, zwischen Polka und Choral, Wirtshaus und Kirche. Er polarisierte Kontraste, noch weit bevor Spezialisten wie Ligeti oder Messiaen Mystik und Exotik kombinierten. Bruckners Schaffen ist bis heute provokativ, unfertig, streitbar, unangepasst radikal und damit zeitlos modern. Aus

diesem Blickwinkel ist die hier vorliegende Edition und erneute Annäherung an Bruckner unter Einbezug sämtlicher verfügbaren Quellen ein ebenso radikaler wie längst überfälliger Schritt. Die unschätzbar wertvollen und jahrzehntelangen Erfahrungen des Bruckner Orchester Linz und gleichzeitig des ORF Radio-Symphonieorchester Wien mit „ihrem“ Bruckner waren mir zusätzlich große Hilfe und Inspiration und komplettierten beziehungsweise bestätigten meine Erkenntnisse auf ideale Art und Weise. Immer wieder gerieten wir gemeinsam während der Probenprozesse ins Staunen, welch ungeheure Sprengkraft, welch leuchtende Farben und enorme Kühnheiten in den Sinfonien Anton Bruckners zum Vorschein kommen, wenn man nur bereit ist, den Notentext kritisch genug zu hinterfragen und die falschen von den echten Traditionen zu unterscheiden. Dennoch: So sehr wir um den Willen und die wahren Absichten des Komponisten bemüht sind, am Ende zählt an der Musik immer ausschließlich das Jetzt. Vor allem Bruckners Musik beschäftigt sich mit unserem Leben, seine Musik betrifft uns direkt und kann niemals nur aus der Distanz betrachtet werden. Unser heutiges Leben ist auch hier das Maß des Erzählens. Als Interpret kann und will ich auch niemals vollständig in die Haut des Komponisten schlüpfen. Wenn ein Werk gut ist, erlaubt es viele Standpunkte.

Markus Poschner

Anton Bruckner (1824–1896)

Die Sinfonien

Anmerkungen von Paul Hawkshaw, Professor Emeritus, Yale School of Music

Sinfonie f-Moll „Studiensinfonie“

Im März 1861 beendete Anton Bruckner sein Kontrapunkt-Studium bei dem renommierten Pädagogen Simon Sechter, der davor schon Schubert unterrichtet hatte. Sein Studienabschluss signalisierte dabei das Ende einer langen, selbst-auferlegten kompositorischen Auszeit. Es folgte eine kreative und ergiebige aber kurze Periode, in der Bruckner zwei große Motetten – das „Ave Maria“ (WAB 6) und „Afferentur Regi“ (WAB 1) – die Festkantate (WAB 16) für den Linzer Dom sowie einige kleinere Werke schrieb. Als Bruckner am 25. April 1862 mit der Kantate fertig war, hatte er sich schon wieder ins nächste Studium geworfen, diesmal um Form und Orchestrierung bei dem Linzer Pädagogen Otto Kitzler zu pauken. Die meisten erhaltenen Übungen, die der Komponist als Teil dieses Studiums schrieb, sind in einem Skizzenbuch – dem sogenannten Kitzler-Studienbuch – erhalten, welches sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet. Es enthält insgesamt 326 Seiten mit autographischen Skizzen und Anmerkungen, vollendeten und unvollendeten Kompositionen. Unter denen findet sich auch die „f-Moll

Studiensinfonie“ die das vorletzte für Kitzler geschriebene Werk war (das letzte war der „Psalm 112“, WAB 35) und am 10. Juli 1863 vollendet wurde.

Der Unterricht mit Kitzler begann mit Modulationen, Akkordfolgen, Kadenzten in singulären Phrasen, gefolgt von Liedern und kurzen Klavierstücken: Walzer, Polkas, Galoppe, Mazurken und Menuette in zwei- (A A B B) und dreiteiliger (A B A) Form. Von dort ging es mit längeren Klavierwerken weiter, u.a. Märsche, Scherzos, Etüden, Themen und Variationen, und Rondos. Am 6. Juni 1862 begann er sein Studium der Sonatenform mit den Skizzen von neun ersten Themen oder, wie er es nannte, „Themengruppen“ kamen fünf weitere einleitende Themengruppen, von denen jede mit Überleitungen versehen wurde, die er „Übergangsguppen“ nannte. Fünf entsprechende zweite Themen nannte er „Gesangsguppen“, wiederum jede mit einer kurzen Codetta oder, in seinem Sprachgebrauch, „Schlußgruppe“ versehen. Darauf schrieb er, in einem Schwung, Durchführungen und Reprisen für zwei der fünf provisorischen Expositionen unter dem Titel „Mittelsatzgruppe; 2. Teil Sonatform 1. Satz“. Am 29. Juni begann er an einer vollständigen Klaviersonate in g-Moll (WAB add.243) zu arbeiten.

Den verbleibenden Sommer widmete er einem Streichquartett mit zwei Rondo Finale (WAB 111), dem umfangreichen Lied „Der Trompeter an der Katzbach“ (WAB 201), und

einigen kleineren Klavierstücken. Schließlich, nach weiteren neun Monaten der Formenlehre, begann Kitzler seinen Schüler schließlich in Orchestrierung zu unterrichten. Das Resultat dieser Studien war die „Sinfonie in f-Moll“. Die Skizzen wurden zwischen dem 7. Januar und 13. April fertiggestellt und können zu Ende hin des Kitzlerschen Studienbuchs gefunden werden. Bruckner orchestrierte die Sinfonie in einem separaten Manuskript, welches in der Stiftsbibliothek Kremsmünster aufbewahrt wird.

Die Studienbuch-Übungen in Form der einzelnen Teile der Sonatenform veranschaulichen, dass Bruckner eine zweiteilige Struktur analysierte, wie sie auch in den späten Sinfonien von Joseph Haydn zu finden ist: Exposition (mit Wiederholung) – Durchführung/Reprise. Bruckners früheste Versuche in dieser Form geben noch keinen Hinweis auf die erweiterte dreiteilige Form der Sonatensätze, die für seine späteren Sinfonien so charakteristisch werden sollte. Seine frühesten Versuche von Expositionen haben zwei thematische Gruppen, verbunden von modulierenden Übergängen. Die Gesangsgruppe schließt mit einer Schlußgruppe in der gleichen Tonart wie die Gesangsgruppe. In seinen frühesten Sonatensatz-Kombinationen ist die längste Kombination von Gesangsgruppe und Schlußgruppe 33 Takte lang. Als er später noch weitere Sonatensätze für Kitzler schrieb, wie zum Beispiel die g-Moll Klaviersonate, das Streichquartett oder

die g-Moll Ouvertüre (WAB 98), entwickelte sich die Schlußgruppe zum längsten Teil des Satzes und erhielt schließlich seine eigene kleine Schlußgruppe. Die Schlußgruppe wurde auch – typisch für seine späteren Sonatensätze – zur thematischen Referenz des Eröffnungsthemas.

Der erste Satz und das „Finale“ der „Sinfonie in f-Moll“ stellen die letzten und mit Abstand längsten Sonatensätze dar, die Bruckner für Kitzler schrieb. Es sind Embryos dessen, was noch werden sollte. Die Exposition des ersten Satzes hat drei Themengruppen, jeweils mit Überleitungen verbunden, die wiederum selbst kleine Durchführungen der Motive der ersten Gruppe sind. Das erste Gruppenthema ist in einer A B A1 Form angelegt. Auf die in Pianissimo gehaltene Einleitung mit ihren gepunkteten Halben und zwei Achtelnoten folgt eine ganze Reihe von Staccato-Vierteln die von Fortissimo-Akkorden im ganzen Orchester akzentuiert werden. Der Mittelteil dieser Gruppe (B) bringt rasante Streicherfigurationen ins Spiel und enthält einen deutlichen Hinweis auf das Neapolitaner Ges, das im Verlauf der Sinfonie durchweg eine gewichtige Rolle spielen wird. Nach einer Überleitung, basierend auf Material der ersten Gruppe, beginnt die im Choral-Stil gehaltene zweite Gruppe in den Streichern in Es-Dur. Wenn die Bläser dies wiederholen, werden sie von pulsierenden Synkopen in den Streichern begleitet. Diese Synkopen nehmen uns hin bis zur Rückkehr der For-

tissimo-Akkorde aus der ersten Gruppe und leiten eine zweite Überleitung ein, die zum As-Dur der dritten, ebenfalls auf dem Material der Einleitung beruhenden, Themengruppe führt. Die Exposition endet in C-Dur und wird wiederholt. Die „Studiensinfonie“ ist die einzige unter Bruckners Sinfonien, die die Exposition in den Sonatensätzen rekapituliert. Die ausgiebige Reprise im ersten Satz basiert auf Material der ersten und zweiten Themengruppen. Das Thema der dritten Gruppe wird in der Reprise nicht aufgegriffen; es folgt eine umfangreiche Coda.

Unter anderem, weil das „Finale“ nicht die aufwendigen Übergänge des ersten Satzes aufweist, ist ersteres mit 372 Takten wesentlich kompakter als letzteres, mit seinen 625 Takten. Die Exposition hat ebenfalls drei Themengruppen, von denen die Dritte zum ersten Mal den Bruckner- Rhythmus aufweist – hier in Form von zwei Vierteln gefolgt von einer Vierteltriole. Im leisen Nachspiel vor der Wiederholung kann dieser beharrliche punktierte Rhythmus in den Hörnern und der Oboe vernommen werden. Der punktierte Rhythmus setzt sich dann vehement bis in die Durchführung weiter fort. Im Mittelteil wechselt Bruckner die Vorzeichen von vier B zu vier Kreuz, As-Dur und E-Dur koppelnd – ein Kunstgriff den er später noch sehr wirkungsvoll im wunderhübschen „et in carnisu est“ des Credos der „f-Moll Messe“ und im „Adagio“ der „Neunten Sinfonie“ einsetzen wird. In der Reprise meldet sich die

zweite Gruppe adrett in F-Dur zurück und die Coda erklingt hell und herrlich in dieser Tonart. Wie schon im ersten Satz, erscheint auch hier das Thema der dritten Gruppe nicht in der Reprise.

Das Andante ist der avantgardistischste und, der Meinung dieses Autors nach, der schönste Satz der Sinfonie. Komplexe Figuren für Bläser und Streicher sind schon ein Zeichen in Richtung seiner zukünftigen langsamen Sätze. Die Form ist wiederum A B A1. Das Es-Dur des einleitenden Themas mit seinem punktierten Rhythmus und den steigenden und fallenden Halbtönen gibt das Material für den Rest des Satzes her. Der zweite Teil der Einleitung ist ein herrliches Oboensolo in B-Dur welches dann, ornamentiert, ans Fagott abgegeben wird, wenn der A-Teil wiederkehrt. Nach dem Oboensolo bringt uns eine Erweiterung von neun Takten zum kräftig synkopierten B-Teil in g-Moll. Der Satz endet mit einer reizenden Reminiszenz an das Einleitungsthema. Der vorwärtsdrängende Rhythmus des „Scherzos“ ist ein Vorreiter ähnlicher Rhythmen in den späten Sinfonien. Er wird nur von einem anmutigen „Trio“ unterbrochen, welches veranschaulicht, welche Fortschritte Bruckner bei der Instrumentierung für Blasinstrumente gemacht hat.

Bruckner beendete die Arbeit an dieser Sinfonie am 26. Mai 1863 und ließ eine Abschrift anfertigen. Im September desselben Jahres fuhr er nach München, wo er die

Partitur dem Hofkapellmeister Franz Lachner vorlegte, der sich, laut Bruckner, sehr beeindruckt zeigte und versprach, die Sinfonie aufführen zu wollen. Aus diesem Versprechen wurde nichts und nach 1863 unternahm Bruckner auch keine Versuche mehr, jemanden für eine Aufführung dieser Sinfonie zu gewinnen. Er gab das Autograph seinem Freund Otto Loidol, der in den 1890er Jahren Priester in Kremsmünster war, und die Abschrift an seinen Kopisten und Lektoren Cyril Hyannis. Bruckner konzipierte seine „Sinfonie in f-Moll“ in der Tradition der klassischen und frühen romantischen Sinfonien Beethovens, Schuberts, Mendelssohns oder Schumanns. Kitzler gebührt hierbei Anerkennung dafür, seinen Schützling mit diesen Komponisten vertraut gemacht zu haben. Bevor Bruckner Kitzler traf, war er ein Ausnahme-Organist mit einer außerordentlichen Gabe für Improvisationen und absolut sattelfest, was den Kontrapunkt betraf. Aber seine Erfahrungen als Komponist beschränkten sich auf die Welt der Kirchenmusik in der oberösterreichischen Provinz. Es war Kitzler, dem es oblag, Bruckner in die Welt der zeitgenössischen Komposition einzuführen, ihn mit der säkularen Musikliteratur vertraut zu machen und ihn in die Grundlagen von Komposition und Orchestrierung des 19. Jahrhunderts einzuweisen. Diese Zielsetzung trug als erste reife Frucht eben diese „f-Moll Sinfonie“. Torsten Blaich, Mitherausgeber der Neuen Anton Bruckner Gesamtausgabe, hat be-

merkt, dass Bruckner aus seinem Studium wesentlich weiter fortgeschritten heraustrat, als ein durchschnittlicher Schüler des damaligen Repertoires es gewesen wäre. Blaich deutet diesbezüglich ganz zu Recht auf die Erweiterung der Exposition mit einer dritten Themengruppe und die intrikate Behandlung der Motive und der Durchführung über vier Sätze als Beweis und schließt mit der Bemerkung, dass diese Qualitäten das Werk „als ‚große‘ Symphonie ausweisen, die aus guten Gründen einen Platz im Konzertsaal beanspruchen kann.“

Sinfonie d-Moll „Die Nullte“

Als Bruckner 1895 vor seinem Umzug in die vom Kaiser auf den Gründen des Schloss Belvedere zur Verfügung gestellte ebenerdige „Kustodenstöckl“-Wohnung stand, sortierte er seine Manuskripte um zu sehen, welche er aufheben, vernichten oder gegebenenfalls abgeben wollte. Im Zuge dessen stieß er auch auf die Partitur einer Sinfonie in d-Moll die er, soweit wir wissen, mehr als 20 Jahre vernachlässigt hatte. Obwohl das Werk nicht zu dem Kanon seiner neun nummerierten Sinfonien gehörte, die der Komponist der Hofbibliothek vermachte, hat er sie nicht zerstört. Vielleicht war es die Hoffnung, dass zukünftige Generationen diese Sinfonie im, seiner Meinung nach richtigen, Licht sehen würden, die ihn dazu bewog, sie an verschiedenen Stellen „ungültig“, „ganz

nichtig“ und „annuliert“ zu bezeichnen. Dabei benutzte er auch das im Bibliothekswesen übliche Tilgungszeichen „Ø“, welches zu der irreführenden und etwas unglücklichen Bezeichnung führte.

Diese Bezeichnung mit der Nummer „0“ wurde in der Brucknerrezeption des 20. Jahrhunderts dahingehend interpretiert, dass das Werk in der ansonsten wenig produktiven Zeit zwischen 1863 und 1864 komponiert sein musste und demzufolge seine (von der f-Moll Studiensinfonie abgesehen) erste Sinfonie war. Erst 1983 konnte anhand der durch die Partitur verteilten eingetragenen Jahreszahlen bewiesen werden, dass es sich um ein späteres, zwischen dem 24. Januar und 12. September 1868 geschriebenes – und nicht erst dann revidiertes, Werk handelt. Es war also die erste Komposition die Bruckner nach seinem Umzug von Linz nach Wien schrieb, was auch ihre ursprüngliche Bezeichnung als „Sinfonie Nr. 2“ erklärt: Entstanden nach dem heute als „Erste Sinfonie“ bekannten, zwischen 1865 und 1866 geschriebenen Werk.

Wann und warum genau Bruckner diese Sinfonie verwarf, bleibt Spekulation. Das Aussortieren muss in dem Zeitraum von fünfzehn Monaten zwischen Oktober 1872 und dem 31. Dezember 1873, also der Fertigstellung der Zweiten und dem Beginn der Arbeiten an der ersten Version seiner Dritten Sinfonie, stattgefunden haben. Partitur und Stimmen der Zweiten Sinfonie waren

ursprünglich noch mit „Sinfonie Nr. 3“ betitelt, was darauf deutet, dass der Komponist noch im Herbst 1872 die *Nullte* als gültigen, nummerierten Bestandteil seines sinfonischen Schaffens ansah. Die Dritte Sinfonie hingegen war nie als etwas anderes als „Nr. 3“ bezeichnet. Vermutlich auch in dieses Fenster von 15 Monaten fällt wohl der einzige Versuch Bruckners, die *Nullte* der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. An einem noch zu identifizierenden Datum zeigte er die Partitur dem Hofkapellmeister Otto Dessoff, höchstwahrscheinlich in der Hoffnung, dass der Dirigent das Werk aufführen, oder wenigstens in die neu eingeführten Musiklesungen der Wiener Philharmoniker einbringen würde. Der frühe Biograf August Göllerich berichtete, dass sich die Hoffnungen Bruckners zerschlugen, als Dessoff abschätzend bemerkt haben soll „Ja, wo ist denn das Thema?“

So getroffen Bruckner auch von Dessoffs Kommentar gewesen sein mochte, so ist es doch schwer vorstellbar, dass die Kritik eines Mannes ihn gleich dazu bewog, ein Werk welches ihn neun Monate gekostet hatte, gänzlich zu verwerfen. Erst recht ein so wunderschönes Werk wie die *Nullte* Sinfonie. Eine solche Entscheidung muss auch etwas mit der Musik an sich zu tun gehabt haben. Besonders vielsagend sind hier die Parallelen zwischen dem ersten Satz der *Nullten* und dem in der gleichen Tonart gehaltenen der Dritten Sinfonie. Die ersten Takte, zum Beispiel, ähneln sich frappierend; die

Ostinato-Figuren der zwei Codas sind fast identisch. Hat Bruckner die Sinfonie verworfen, weil er sich aus ihr in einer anderen, größeren Sinfonie bedienen wollte? Wir werden es wohl nie genau wissen. Es ist zumindest möglich, dass die thematischen Verbindungen der zwei Sinfonien ihn dazu bewogen haben, das frühere Werk erst einmal im Regal zu belassen, als er die Dritte geschrieben hatte. Ebenso ist es möglich, dass Bruckner in eine andere, als die von der *Nullten* eingeschlagenen Richtung gehen wollte: Alle folgenden Sinfonien waren schließlich von der Anlage her um einiges größer und mächtiger.

Trotzdem: Auch die *Nullte* Sinfonie beinhaltet viele der bekannten Merkmale der späteren Werke; die typische Handhabung der Blechbläser, zum Beispiel, und die allgegenwärtigen Choräle. Diese Choräle, sowie Anleihen aus den e-Moll (1866) und f-Moll (1868) Messen (Gloria, "Qui tollis peccata mundi" im Andante, Takte 68f. und Credo: "Et resurrexit" im ersten Satz, Takte 175f. respektive) veranlassten Leopold Nowak dazu, Bruckner als den Komponisten von „sakralen Sinfonien“ zu bezeichnen. Doch hat die *Nullte* auch ihre Alleinstellungsmerkmale. Zwar ist der erste Satz in der bei Bruckner üblichen dreiteiligen Sonatenform gehalten, die Exposition und Reprise sind jedoch für Brucknersche Verhältnisse ungewöhnlich knapp und zurückhaltend gehalten. Wie üblich ist wartet im zweiten Thema in A-Dur eine gesangliche Melodie auf den Hörer. Auffallend ist bei die-

sem hier die ausgeprägte Anwendung von Synkopen – etwas, was auch im Andante wieder zutage tritt. Ebenfalls ungewöhnlich für Bruckner ist die Eröffnung der dritten Themengruppe: Es steht zwar, wie zu erwarten, in F-Dur, benutzt aber vom ersten Thema nahezu identisches Material. Nun sind die dritten Themata bei Bruckner meist an das jeweils erste angelehnt, nirgendwo sonst aber so offensichtlich. Das Schlussthema schließlich hat einiges mit dem der Ersten Sinfonie gemein: Zum Ende der Exposition hin verlangsamt sich das Tempo zu einem majestätischen Choral. Dieser liefert das thematische Material für das Gros der ersten Hälfte der Durchführung – das Herzstück des Satzes und bei weitem der längste Abschnitt. Wie sonst auch in seinen Sinfonien endet der Satz mit einer ausführlichen Coda.

Das hübsche, melodische Andante zeigt den Komponisten von seiner lyrischsten, an Schubert erinnernden Seite. Die Synkopation des zweiten Themas aus dem ersten Satz spielt dabei durchgehend eine wichtige Rolle. Die Instrumentierung setzt dabei in erster Linie auf Holzbläser und Streichergruppen mit gelegentlichen aber wichtigen Horntrupfen. Der erreichte Klang ähnelt dabei manchem dem des *Tannhäuser*, welchen Bruckners Lehrer, Otto Kitzler, im Februar 1862 in Linz dirigierte und für den Bruckner den Theaterchor einstudierte. Es war dies Bruckners erste Begegnung mit der Musik Wagners und der Beginn einer lebenslangen

Bewunderung für den Komponisten den er als „Meister aller Meister“ bezeichnete. In heutiger Terminologie würde man den Satz als einen zwei-themigen Sonatensatz bezeichnen; Bruckner hätte ihn wohl als Variante des Andante in dreiteiliger Liedform mit unregelmäßigen und erweiterten Perioden bezeichnet haben, so wie er es unter Kitzler 1862 gelernt hatte. Im Kontrast zu der vier- und achttaktigen Periodik die seine spätere Musik kennzeichnet, ist dieser Satz auf andere und – für Bruckner ungewöhnlich – verschieden lange Phrasenblöcken gebaut. Das erste Thema in H-Dur beginnt mit Phrasen von vier und acht Takten die darauf variiert und von vier bis auf zehn Takte ausgedehnt werden. Die Durchführung steckt voller kontrapunktischen Details, geradezu so als wolle der Komponist sein bei Simon Sechter neuerworbenes Können darstellen. Eine verkürzte und variierte Reprise führt zur Coda die, via Trugschluss, in g-Moll beginnt. Der Satz endet mit einer Rückkehr zu dem vier Takte langen Streicherchor des Beginns.

Der in d-Moll stehende dritte Satz weist alle Merkmale der späteren Sinfonien auf: ein chromatisches Scherzo mit treibendem Rhythmus, kontrastiert mit einem lyrischen Trio. Dies ist das erste derer Brucknerscherzi in A-B-A-Form, bei dem die B-Sektion aus der A-Sektion hervorgeht. Auf die Wiederholung des Scherzo nach dem Trio folgt eine kurze Coda in D-Dur. Das äußerst kontrapunktische Finale steht wieder in

einer prägnanten dreiteiligen Sonatenform. Das Hauptthema ist nicht zu übersehen: ein kühnes triadisches Thema – wie in so vielen seiner folgenden Sinfonien. Wie schon im ersten Satz kehrt es als drittes Thema in F-Dur zurück. Der Satz beginnt mit einer langsamen, in 12/8 gehaltenen Einführung die zu Beginn der Durchführung wieder auftaucht. Die dreigliedrige Unterteilung des Taktschlages findet sich im zweiten Thema wieder, jetzt als Triolen geschrieben. Im letzten Teil der Zusammenfassung werden die Triolen mit dem Hauptthema kombiniert, um den Satz durch die Coda zu ihrem triumphalen Abschluss in D-Dur zu treiben.

Eine Abhandlung über die *Nullte* sollte nicht versäumen zu erwähnen, wie viel diese Sinfonie Beethovens in der gleichen Tonart geschriebener Neunter schuldet. Das ist schon von Anfang an offensichtlich, wenn die Geigen mit einer leeren Quint beginnen. Wie Beethoven, wechselt auch Bruckner immer wieder zwischen kleinen und großen Terzen – oftmals überraschend – um schlussendlich in Dur zu schließen. Das chromatische Ostinato in der Coda des ersten Satzes erinnert ebenfalls an die entsprechende Passage in Beethovens Neunter. Vielleicht hatten auch diese Ähnlichkeiten etwas damit zu tun, warum Bruckner die Sinfonie beiseite legte. Nach Bruckners Tod gab sein Nachlassverwalter Theodor Reisch das Autograph der d-Moll Sinfonie der Oberösterreichischen Landesbibliothek in Linz. Dort blieb das

Stück in den Regalen liegen bis Franz Moißl am 17. Mai 1924 erstmals das Scherzo und Finale mit der Philharmonie Klosterneuburg aufführte. Am 12. Oktober des gleichen Jahres führte dann Moißl mit demselben Orchester auch die ganze Sinfonie auf. Die Rezeption der Sinfonie kam allerdings nur sehr langsam in Schwung. Erst seit einigen Jahren erfreut sich die „Nullte“ des Zuspruches von Dirigenten, Orchestern, und Publikum, den sie ganz zu Recht verdient.

Sinfonie Nr. 1 c-Moll, Linzer Fassung, 1868

Im Winter des Jahres 1863 arbeitete Anton Bruckner mit der Liedertafel Frohsinn in Linz an Richard Wagners „Tannhäuser“, um diese – für den „Pilgerchor“ – auf die dortige Erstaufführung am 13. Februar vorzubereiten. Dies war das erste Mal, dass Bruckner sich näher mit der Musik des Komponisten, den er später als „Meister aller Meister“ bezeichnen würde, auseinandersetzte – und ein einschneidender Punkt in seiner Karriere. Nur wenige Monate später beendete er seine Kompositionsstudien mit dem Pädagogen und Dirigenten des Linzer Theaterorchesters, Otto Kitzler. Erst jetzt, im reifen Alter von 39 Jahren, begann für Anton Bruckner die Karriere als Komponist. Sein erstes großes Werk war die „Messe in d-Moll“, ein wunderbares Beispiel für die Verbindung der neu erworbenen Wagner'schen Harmonik

und der rhetorischen Grundsätze der klassischen Meister, die Bruckner in seiner St. Florianer Zeit gepaukt hatte. Die ersten beiden Aufführungen fanden am 20. November und 18. Dezember in Linz statt. Von den schmeichelnden Kritiken und insbesondere von seinem Freund Moritz von Mayfeld ermutigt, wurde Bruckner dazu angespornt, sich nun auch an einer Sinfonie zu versuchen.

Er begann mit der Arbeit an dieser „Ersten Sinfonie“ in c-Moll im Jänner 1865. Zwei Jahre davor hatte er, zu Studienzwecken unter Kitzler, schon die – unnummeriert gebliebene – „Sinfonie in f-Moll“ geschrieben. Wohl wissend, dass einem Komponisten Erfolg nur beschieden war, wenn er sich in Wien durchsetzen konnte, schrieb er seinem Kollegen und Freund Rudolf Weinwurm am 26. Dezember 1864, und nochmal am 3. Januar 1865, dass er für seine neue „c-Moll Sinfonie“ die Reichshauptstadt im Sinn habe. Die Skizze für das „Scherzo“ war am 10. März fertig und der erste Satz am 14. April. Das „Scherzo“ wurde vermutlich wenige Tage später in Reinform geschrieben. Zu diesem Zeitpunkt unterbrach Bruckner die Arbeit an der Sinfonie, um seine zweite Begegnung der Wagnerschen Art zu haben: Am 15. April fuhr er nach München, um der Uraufführung von „Tristan und Isolde“ beizuwohnen. Das Manuskript des ersten Satzes der Sinfonie – eventuell auch das „Scherzo“ – nahm er mit. Er zeigte Hans von Bülow das Manuskript und hinterließ einen Eindruck,

den Bülow später als „halb Genie, halb Trottel“ beschrieb. Nichtsdestoweniger stellte von Bülow Bruckner Wagner vor, welcher wiederum Bruckner ein Photo von sich, mit Datum (18. Mai 1865) und Signatur, gab. Bruckner hütete es zeit seines Lebens. Wenige Tage später, am 25. Mai und noch in München, stellte er das „Trio“ seiner neuen Sinfonie fertig.

Die geplante Premiere von „Tristan“ musste wegen Erkrankung der Isolde verschoben werden. Die daraus resultierenden freien Abende verbrachte Bruckner damit, sich mit den anderen anwesenden musikalischen Koryphäen zu treffen – unter anderem seinem späteren Erzfeind Eduard Hanslick. Thomas Röder hat darüber spekuliert, ob sich nicht anwesende Musikerkollegen abwertend über das „Scherzo“ geäußert haben mögen, da es nach dem zukunftsgegenwärtigen ersten Satz etwas altbacken wirken musste. Wie dem auch sei, nach seiner Rückkehr nach Linz ersetzte Bruckner das ursprüngliche „Scherzo“ mit dem längeren, robusteren und energiegeladeneren „Scherzo“, welches wir heute kennen. Am 21. Jänner 1866 war die Arbeit daran vollbracht. Höchstwahrscheinlich war zu diesem Zeitpunkt auch das „Finale“ schon fertiggestellt. Vom „Adagio“ gibt es zwei Fassungen, von denen die erste allerdings unvollendet blieb; die Arbeit an der zweiten war am 14. April beendet.

Die kommenden zwei Jahre sollten sich als schwierige für den Komponisten erwei-

sen. Am Anfang, im Mai 1866, standen einige frustrierende Proben für das neue Werk in Linz. Am 8. Juni schrieb Bruckner an Weinwurm:

„[Ich] halte [...] jeden Donnerstag eine Probe, wobei es stets leer ist; wie lange noch diese Leere dauern wird, u[nd] wann einmal eine Möglichkeit der Aufführung eintreten wird, davon habe ich keine Idee. Ich meine, es wird Herbst werden.“

Aber auch die Hoffnungen für eine Aufführung im Herbst zerschlugen sich. Auch wurde nichts aus den Versuchen, zwei der wichtigsten Dirigenten in Wien für das Projekt zu gewinnen – Otto Dessoff, der später auch noch die annullierte „d-Moll“ und die „Zweite Sinfonie“ ablehnte und Johann Ritter von Herbeck, der noch ein wichtiger Unterstützer Bruckners werden sollte, winkten ab. Diese Rückschläge führten dazu, dass sich Bruckner am 8. Mai in einem Sanatorium in Bad Kreuznach einquartierte, sich Kaltwasserkuren unterzog, und dort drei Monate blieb.

1868 – das Jahr, in dem Bruckner von Linz nach Wien zog – sollte sich da schon als ein besseres für die „Erste Sinfonie“ erweisen. Am 7. Jänner, während er, noch in Linz, an seiner „f-Moll Messe“ saß, schrieb er Weinwurm:

„Weil so gute Violinspieler jetzt am hiesigen Theater sind, will man, ich soll in der

Fastenzeit meine Symphonie aufführen, u[nd] zwar werde ich [dies] vielleicht in einem philharmon[ischen] Konzerte thun. Ich verlange mir keinen Gewinn, die Mitwirkenden sollen die Einnahme theilen. Auf diese Art könnte ich sie vielleicht einmal hören.“

Die Aufführung am 9. Mai im Linzer Redoutensaal ging nicht wie erwünscht über die Bühne. Und das Publikum setzte sich hauptsächlich aus nicht-zahlenden Mitgliedern der Aristokratie zusammen. Zwei Tage später teilte Bruckner seine Enttäuschung mit Weinwurm:

„[Die Symphonie] wurde sehr gut aufgenommen, da selbe viele Proben benötigte, u[nd] das Konzert nur von der Aristokratie besucht war, muß ich selbstverständlich darauf zahlen.“

Dabei war auch die Aufführung selbst keinesfalls so erfolgreich, wie Bruckner seinen Freund glauben machen ließ. Das kleine, zusammengewürfelte Orchester bestand aus Mitgliedern des Theaterorchesters, zwei ansässigen Regimentskapellen und ausgesuchten Amateuren. Nicht ganz überraschend, stellten sich besonders die Stimmen der Streicher als zu schwierig heraus und die Musiker forderten entsprechende Revisionen. Bruckner weigerte sich und das Resultat war unbefriedigend. Die Linzer

Tagespost kritisierte, unter anderem, des Komponisten Unerfahrenheit in Sachen Instrumentierung und seine unmäßigen Anforderungen an die Mitwirkenden.

Der erste Satz der Sinfonie beginnt erstmal in einer für eine traditionelle zweiteilige Sonatenform typischer Manier. Das punktierte einleitende Thema führt zu einer Fortissimo-Passage, die ein Fanfarenmotiv einführt, das sich noch die ganze Sinfonie über melden wird. Das lyrische zweite Thema in der Dur-Parallele beginnt mit einem binären Lied, welches uns über eine weitere Fortissimo-Passage führt, die größtenteils auf dem ersten Thema aufgebaut ist und als Vorspiel zum dramatischsten Moment in diesem Satz dient. Die Posaunen donnern forte fortissimo eine choralartige Melodie heraus, von den Streichern emsig in hoher Lage umspielt. Die Reminiszenz an den „Tannhäuser“ ist offensichtlich gewollt. Auch wenn diese Musik wichtig für die weitere Entwicklung von Bruckners Satz ist, kommt sie in der Reprise nicht mehr vor, wo anstatt dessen eine vital-wichtige Coda steht.

Robert Simpson beschrieb das „Adagio“ als eine einzigartige Kombination von Sonatenform und ternärer (A-B-A1) Form. Das Eröffnungsthema ist dunkel und fragmentiert und erklingt doppelbödig in f-Moll wie As-Dur. Eine entzückende Holzbläserpassage führt es via Orgelpunkte auf Es zu dem zweiten Thema, welches in B-Dur beginnt und in dem punktierte Sechszehntel-Sextolen in

den Geigen gegen arpeggierte Sechszehntel-Quintolen in den Bratschen wirbeln. Es kulminiert dieses Thema auf einen graziösen Taktwechsel, hin zu 3/4 im Mittelteil – der nun mit einer neuen Melodie in Es-Dur beeindruckt. Dieser Abschnitt ist nicht Teil der Durchführung der zwei Themen der ersten Gruppe, sondern der B-Teil der ternären Form. Eine langsame Steigerung setzt mit Sechszehntel-Figurationen in den ersten Geigen ein. Diese spielen weiter, gerade durch den Rhythmuswechsel hin zum Vierteltakt und der schlussendlichen Wiederkehr des Einführungsteils (A), nun in einer weiter ausgefeilten Form. Die Sechszehntel erklingen wieder, diesmal in den Holzbläsern, während die Quintolen von den zweiten Geigen aufgenommen werden. Das zweite Thema bauscht sich zu einem gewaltigen Höhepunkt auf – und verklingt dann zart und anmutig über einem Orgelpunkt auf As.

Der Vorwärtsdrang der Scherzi der späteren Brucknersinfonien ist im Ansatz schon in den pulsierenden Achtel- und Viertelnoten des dritten Satzes der „Ersten“ zu hören. Diese heben sich deutlich ab von der kurzen, mit einer aufsteigenden Quart beginnenden Melodie. (Dieses Intervall wird in den Hörnern im Trio ohrenfällig wiederkehren). Der Satz hat zwei Teile. Beide werden in der ersten Fassung dieser Sinfonie wiederholt: Die Musik des ersten Teils nach dem Ende des zweiten, aber diesmal in der Tonika anstatt der Dominante endend. Das erquickliche „Trio“,

eigentlich zu dem früheren, aufgegebenen „Scherzo“ komponiert und mit diesem auch thematisches Material teiled, passt hier hervorragend. Thomas Röder regt hier an, dass die schöne chromatische Führung der Holzbläser von der Musik aus „Tristan und Isolde“ inspiriert sein könnte. Eine stürmische Coda beschließt das „Scherzo“.

Die Struktur des „Finales“ geht in Richtung der dreiteiligen Sonatensatzform, die auch die meisten von Bruckners späteren Sinfonien bestimmt. Es beginnt in Moll und endet in Dur. Eher ungewöhnlich für eine Brucknersinfonie hingegen ist die Eröffnung mit einem fanfarengleichen Thema im Fortissimo in den Bläsern, begleitet von galoppierenden Sechzehntelfiguren in den Streichern. Es folgt bald eine zartere Passage, in der die Holzbläser sich punktierte Figuren – ähnlich denen aus dem Eröffnungsthema des ersten Satzes – gegenseitig zuspitzen. Ein Crescendo führt zur Reprise der einleitenden Musik des „Finales“. Eine kurze Überleitung bringt uns zum Es-Dur einer erst von den Streichern, dann den Holzbläsern vorgetragenen, zweiten lyrischen Themengruppe. Es folgt ein weiteres Fortissimo im ganzen Orchester, in welchem thematisches Material aus den ersten beiden Gruppen aufgearbeitet wird. Die Musik kommt zu einem plötzlichen, unerwarteten Halt – und die Exposition endet mit einer kurzen Codetta von acht im Pianissimo gehaltenen Takten. In diesen wird das schreitende Streichermotiv, auf Viertelnoten

reduziert, mit dem punktierten Motiv der einleitenden Fanfare verschmolzen.

Die Durchführung hat drei Teile. Der erste ist auf Material aus Themengruppe Eins, der zweite auf Material aus der lyrischen zweiten Gruppe, und der dritte auf Material aus beiden aufgebaut. Der erste Abschnitt beginnt leise mit den punktierten Figuren aus der ersten Gruppe, die auch zu Ende der Exposition wieder auftauchen. Diese Figur wird zaghaft umspielt bis die Streicher, pizzicato, dem Satz ein wenig Tempo beibringen. Ein langatmiges Crescendo läuft auf den von einer Generalpause gefolgt, als E-Dur Akkord gestalteten, Höhepunkt zu. Darauf zitieren die Streicher zwei Momente der einleitenden Phrase der zweiten Gruppe – gefolgt von einer weiteren Pause. Hier beginnt Bruckner Elemente der zweiten Gruppe weiterzuentwickeln, insbesondere den Triller. Über einen langen Orgelpunkt auf E – wie so oft in diesem Werk von den Pauken ausgeführt – endet dieser Teil. Der dritte Abschnitt öffnet mit einem plötzlichen Forte-Ausbruch und jagt dann durchgängigen Sechszehntelnoten und weiteren Trillern hinterher. Über einem gar noch länger anhaltenden Pauken-Orgelpunkt, diesmal in der Dominante, steigen die Triller und Sechszehntel gemeinsam zu einem Crescendo vor dem Beginn der Reprise an, die in sich wesentlich kürzer als die Durchführung ist. Die dritte Gruppe – fortissimo – erscheint nun in C-Dur. Ein plötzliches Pianissimo unterbricht mit Stille und führt zur gleißenden Coda, in-

klusive der Fanfarefiguren die uns schon seit dem ersten Satz begleiten.

Die Enttäuschungen der Erstaufführung führten dazu, dass Bruckner diese Sinfonie erst einmal beiseitelegte – allerdings nicht gänzlich verwarf, wie seinen darauffolgenden Versuch, die „annulierte“ „Sinfonie in d-Moll“ aus dem Jahr 1869. Erst neun Jahre nach dieser ersten Aufführung, 1877, wandte er sich wieder seinem Erstling zu, hauptsächlich um im Zuge der Revisionen der „Zweiten“ und „Fünften Sinfonien“ die Phrasierungen anzupassen. Die nächste Aufführung – selbst nur eines Teiles – der „Ersten“ musste trotzdem bis 1884 warten, als Bruckners ehemaliger Schüler, Ferdinand Löwe, das „Adagio“ in einer Klavierparaphrase vorstellte. Daraufhin produzierte Löwe auch ein Arrangement für Klavier zu vier Händen der ganzen Sinfonie, die er und ein weiterer ehemaliger Bruckner-Schüler, Joseph Schalk, im Rahmen eines Konzerts des Wiener Akademischen Wagner-Vereins im Bösendorfersaal am 22. Dezember 1884 aufführten. Vier Tage später schrieb Bruckner an Joseph, dass es die bis dato erfolgreichste Aufführung eines seiner Werke in Wien gewesen sei. Der Münchner Dirigent Hermann Levi machte 1886 einen, allerdings nicht erfolgreichen, Versuch, den Wiener Verlag Albert Gutmann zu überzeugen, die Sinfonie in Druck zu nehmen. Im folgenden Jahr begann Bruckner die „Erste Sinfonie“ mit der Hilfe Joseph Schalks nochmals zu überarbeiten. Als Hans Richter

1889 vorschlug, das Werk aufzuführen, lehnte Bruckner dies ab und zog das Werk auf Weiteres, bis er die Revisionen vollendet hatte, zurück. Dies war der Beginn der Arbeiten an der zweiten Version, die schließlich 1891 abgeschlossen waren. Diese Version wurde dann 1893 von Doblinger in Wien herausgegeben.

Robert Haas veröffentlichte beide Versionen der Sinfonie im gleichen Band der Gesamtausgabe von 1935. Obwohl er die erste Version als „Linzer“ bezeichnete, enthielt diese Partitur doch schon viele der in den 1870er und 80er Jahren eingetragenen Veränderungen.

Leopold Nowak änderte einige Phrasen in seiner Ausgabe von 1955, doch war auch das im Wesentlichen immer noch eine Mischform der Varianten zwischen 1868 und 1889. Die vorliegende Aufnahme enthält hingegen die – dem Stimmmaterial entnommene – reine „Linzer“ Version der Sinfonie, so wie sie Bruckner 1868 in Linz aufgeführt hat. Thomas Röder hat diese Partitur 2016 in der New Yorker „Anton Bruckner Gesamtausgabe“ herausgegeben. Bruckner beweist schon in dieser Version, dass er auf der ganzen Klaviatur des romantischsinfonischen Gestus virtuos spielen konnte. Nicht nur in diesem Kontext ist die Sinfonie, vom Komponisten als sein „keckes Besehl“ bezeichnet, ein höchst originelles Werk. Gemeinhin werden Beethovens, Brahms', und Mahlers sinfonische Erstlingswerke als monumentale

erste Würfe angesehen. Bruckners darf sich durchaus und wohlverdient dazugesellen.

Sinfonie Nr. 1 c-Moll, Zweite Fassung, 1891

„Wo die Wissenschaft Halt machen muss, wo ihr unübersteigliche Schranken gesetzt sind, da beginnt das Reich der Kunst, welche das auszudrücken vermag, was allem Wissen verschlossen bleibt. Ich beuge mich vor dem ehemaligen Unterlehrer von Windhaag.“ Diese Worte sprach der Universitätsrektor Hofrat Adolf Eixner in seiner Ansprache zum Anlass der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Wien an Anton Bruckner am 11. Dezember 1891. Der Rektor bezog sich dabei auf die bescheidenen Anfänge Bruckners akademischer Karriere als Hilfslehrer in Oberösterreich. Zwei Tage später dirigierte Hans Richter die Wiener Philharmoniker in der, inzwischen aus Dank für den Ehrentitel der Universität gewidmeten, Erstaufführung der zweiten, auch sogenannten „Wiener“ Fassung der „Ersten Sinfonie“. Für Bruckner war dieser Titel die Erfüllung eines lebenslang gehegten Traums, hatte er doch den längsten Teil seines Lebens versucht, akademische Titel verliehen zu bekommen. So bewarb er sich unter anderem – erfolglos – für Ehrendokortitel an den Universitäten von Cambridge (1882), Pennsylvania und Cincinnati (1885). Bruckner hatte die erste Fassung seiner „Ersten Sinfonie“ 1866 in

Linz beendet und die Uraufführung ebenda am 9. Mai 1868, kurz vor seiner Übersiedlung nach Wien, Überarbeitendirekt. Elf Jahre später, 1877, wendete er sich dem Werk wieder zu um es, zusammen mit den Sinfonien Zwei bis Fünf, Revisionen zu unterziehen, die sich in erster Linie auf die Struktur der Phrasierungen beschränkten. Die nächste Aufführung der „Ersten Sinfonie“ – beziehungsweise eines Teiles davon – fand im Januar 1884 in Wien statt, als Bruckners ehemaliger Schüler, Ferdinand Löwe, einen zweihändigen Klavierauszug des „Adagios“ zum Besten gab. Löwe erstellte daraufhin auch einen vierhändigen Klavierauszug der gesamten Sinfonie, welchen er zusammen mit einem anderen ehemaligen Brucknerschüler, Joseph Schalk, bei einem Konzert des Wiener Akademischen Wagnervereins im Bösendorfsaal am 22. Dezember 1884 vorstellte. Spätestens von diesem Zeitpunkt an, war auch bei Löwe und Schalk größeres Interesse an dieser Sinfonie geweckt. Im Herbst 1889, als Bruckner sich gerade in die Umarbeitung seiner „Achten Sinfonie“ geworfen hatte, entschied sich Hofkapellmeister Hans Richter – möglicherweise nach entsprechender Überzeugungsarbeit seitens Löwes und Schalks – dazu, die Erste Sinfonie in einem Konzert der Wiener Philharmoniker zu spielen. Richter und Bruckner schauten sich gemeinsam die Partitur an und der Komponist schickte am 1. November 1889 einen enthusiastischen

Bericht dieser Begebenheit nach Steyr, an seinen Kopisten Leopold Hofmeyr:

„Hofkapellmeister Hans Richter schwärmt unaussprechlich für meine 1. Symphonie. Er ist mir mit der Partitur davongelaufen, lässt sie abschreiben und führt sie in einem philharmonischen Concerte auf, nachdem er mich weinend abgeküsst und mir die Unsterblichkeit prophezeit hat.“

Das Konzert sollte Ende des Jahres stattfinden, aber im letzten Moment zog Bruckner die Partitur zurück, mit der Begründung, dass sie umfangreicher Revisionen bedürfe. Einige Monate später, am 22. Februar 1890, schrieb Hermann Levi, der Münchner Freund des Komponisten, der schon 1886 dem Gutmann Verlag eine finanzielle Unterstützung für die Veröffentlichung der „Ersten Sinfonie“ in Aussicht gestellt hatte, an Bruckner:

„I. Symphonie. Wundervoll!!! Die muß gedruckt werden und gespielt – aber bitte, bitte – ändern Sie nicht zu viel – es ist alles gut wie es ist, auch die Instrumentation! Nicht zu viel retouchieren, bitte, bittel!“

Trotz dieses Ratschlages von kompetenter und bewunderter Seite, entschied sich Bruckner für eine Generalüberholung. Der erste Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Max Auer, spekulierte hierzu, dass sich der Komponist von Löwe und

Joseph Schalk hatte beeinflussen lassen. Einer der beiden, oder beide, hatten spätestens seit 1888, vermutlich auch schon länger, an der Revision gearbeitet. Bruckners eigene Überarbeitung dauerte noch ein weiteres Jahr. Er begann mit dem „Finale“ am 11. März 1890, beendete das „Scherzo“ am 17. August, das „Adagio“ am 24. Oktober, und den ersten Satz schließlich am 17. März 1891. Die entsprechend bearbeitete Partitur befindet sich im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek unter „Mus. Hs. 19473“.

Vielleicht waren es aber doch Levis flehende Worte, die Bruckner dazu bewogen, die Veränderungen in der neuen Fassung der „Ersten Sinfonie“ geringer ausfallen zu lassen, als jene, die er zwischen den späten 1880er und den frühen 1890er Jahren an den Sinfonien Drei, Vier und Acht vornahm. Immerhin beeinflussten die Revisionen nicht die äußere Form der vier Sätze und viele Veränderungen – Details in der Instrumentation, Artikulation, und die Länge von Phrasen – sind zumindest beim ersten Hören kaum zu bemerken. Phrasen unregelmäßiger Länge in der Partitur von 1868 wurden in solche von vier und acht Takten eingeebnet. Größere Unterschiede zu erkennen gibt es am Höhepunkt zum Ende des „Adagios“ hin, wo die Instrumentierung farbenfroher und der Kontrapunkt deutlicher ausgearbeitet ist, sowie am Anfang des „Scherzos“, wo die Geigen nun eine Oktave höher einsetzen und wo sich deren Figuration schließlich gänzlich ändert.

Zum Ende des „Trios“ kommt in der Fassung von 1891 ein leiser Übergang, der uns zurück zum Anfang des „Trios“ bringt und die den Satz einleitende Phrase überspringt. Im „Finale“ gibt es dann noch einmal offensichtlichere Unterschiede in der Orchestrierung. Diese Veränderungen hat Bruckner alle selbst in die Partitur eingetragen.

Der Wiener Musikverlag Doblinger veröffentlichte 1893 die zweite, von Joseph Schalk redigierte Fassung. Thomas Röder bemerkte hierzu kürzlich, dass Schalk in einigen von Bruckners revidierten Passagen wieder auf die Erstfassung zurückgegangen ist. Die 1893-Ausgabe blieb die einzig erhältliche Version der „Ersten Sinfonie“, bis Robert Haas 1935 beide Fassungen als Teil der „Bruckner Gesamtausgabe“ veröffentlichte. Seitdem unterscheidet man bei dieser Sinfonie zwischen der „Linzer“ und der „Wiener“ Fassung. Dabei war allerdings die von Haas herausgegebene Linzer Version eigentlich die Zwischenstadiumsfassung von 1877 (mit noch einigen weiteren Veränderungen aus den 1880ern obendrein), einem Zeitpunkt zu dem Bruckner Linz schon lange hinter sich gelassen hatte. Die tatsächliche, von Thomas Röder bearbeitete Linzer Fassung wie sie der Dirigent dort 1868 aufführte, erschien erst 2016 in der „Neuen Bruckner Gesamtausgabe“. (Es ist diese Fassung, die als Teil dieser Gesamtaufnahme der Sinfonien eingespielt wurde.) Mit Haas' Veröffentlichung ging ein gehöriges Maß Streitigkeiten

einher, welche Version denn nun zu bevorzugen sei. Dabei kam die Wiener Fassung nicht immer gut weg. Viele Experten, unter ihnen Max Auer und Robert Simpson, fanden, dass Bruckner mit seinen Retuschen der Sinfonie zu viel ihrer ursprünglichen Originalität und Spontanität ausgetrieben hätte. Nichtsdestotrotz ist diese Fassung von 1891 das letzte Wort Bruckners zu diesem Werk – und nach bestem Wissen die Form, in der er seine „Erste Sinfonie“ gespielt und verstanden wissen wollte.

Scherzo, 1865

Vermutlich vollendete Bruckner dieses adrette, kleine „Scherzo“ schon im April 1865. Es war ursprünglich als Scherzo der Erstfassung der „Ersten Sinfonie“ vorgesehen, dessen erster Satz am 14. April 1865 fertiggestellt war. Am nächsten Tag fuhr er nach München, um der Uraufführung von „Tristan und Isolde“ beizuwohnen. Das Manuskript des ersten Satzes seiner neuen Sinfonie – und eventuell auch das „Scherzo“ – nahm er mit. Die geplante Premiere musste allerdings wegen Erkrankung der Isolde verschoben werden. Die daraus resultierenden freien Abende gaben Bruckner genug Zeit, sich mit den anderen anwesenden musikalischen Koryphäen zu treffen – unter anderem Hans von Bülow und Wagner höchstpersönlich – und ihnen die angefangene Sinfonie zu zeigen. Thomas Röder hat darüber spekuliert, ob

sich dabei nicht der ein oder andere anwesende Musikkollege abwertend über das „Scherzo“ geäußert habe mögen, da es nach dem Zukunftsgewandten ersten Satz und dem gerade vollendeten „Trio“ etwas altbacken wirken musste. Wie dem auch sei, nach seiner Rückkehr nach Linz ersetzte Bruckner am 21. Jänner das ursprüngliche „Scherzo“ mit dem längeren, robusteren, und energiegeladeneren „Scherzo“, welches wir heute kennen. Beide „Scherzos“ haben derweil motivische Anklänge an das „Trio“.

Sinfonie Nr. 2 c-Moll, Erste Fassung, 1872

„Man muss [Anton Bruckners Zweite] Sinfonie zweifelsohne als eine außerordentlich schöne, zu wenig bekannte bezeichnen.“ (Robert Simpson)

Kaum jemand, der über Bruckners Sinfonien geschrieben hat, hat nicht die Vernachlässigung der „Zweiten Sinfonie“ bedauert. Zurecht: Dieses Werk ist nicht nur ein besonders wichtiges für Bruckners Entwicklung als Komponist, sondern eben auch ein ausnehmend schönes und originelles. Die Arbeit daran begann Bruckner während seiner Orgeltournee in London im Herbst 1871, mit einem Entwurf für das „Finale“ und dann, zwischen dem 11. Oktober und dem 8. Juli 1872, mit der Komposition des ersten Satzes. Darauf folgten, dicht hintereinander über die Sommerferien, die drei anderen Sätze: das

„Scherzo/Trio“ zwischen dem 8. und 18. Juli, das „Adagio“ (wie das spätere „Andante“ in der ersten Fassung noch hieß) zwischen dem 18. und 25. Juli und das „Finale“ zwischen dem 28. Juli und dem 11. September im Stift Sankt Florian. Es sollte die erste von einer erstaunlichen Serie von dicht aufeinanderfolgenden Sinfonien – zwei bis fünf – sein, die Bruckner zwischen 1872 und 1874 komponierte.

Bruckner war es daran gelegen, das Werk so bald wie möglich aufgeführt zu wissen. Eventuell noch vor Vollendung der Sinfonie beauftragte er die Vorbereitung zweier Partiturabschriften und eines Satzes Orchesterstimmen. Im Oktober 1872 setzten die Wiener Philharmoniker eine Leseprobe der Sinfonie an, bei der das Werk im Orchester geteilte Meinungen hervorrief. Der Dirigent Otto Dessoff bezeichnete die Sinfonie gar als „Unsinn“ und das Orchester lehnte eine öffentliche Aufführung in der Saison 72/73 erst einmal ab. Unbeirrt traf Bruckner trotzdem weitere Arrangements für eine Aufführung. Im März schrieb er an die Gesellschaft der Musikfreunde, um den Goldenen Saal des Musikvereins für eine Aufführung am 8. Juni 1873 zu reservieren. Dies wurde abgesegnet, das Konzert wurde aber schließlich auf den 26. Oktober verschoben, um als Abschlussveranstaltung der Weltausstellung in Wien fungieren zu können. Bruckner spielte erst eine Bach Toccata und Fuge sowie eine freie Improvisation auf der Orgel. Danach

kam es zur Premiere seiner Sinfonie. Ohne die Unterstützung von Prinz Johann II., Fürst von Liechtenstein, hätte Bruckner allerdings die Finanzierung des Konzerts nicht stemmen können. Die Fachwelt war sich uneins darüber, wie dieses Werk zu beurteilen war. Eduard Hanslick, damals noch nicht zu Bruckners ewigem Widersacher geworden, schrieb:

„Wir begnügen uns für heute mit der Meldung dieses glänzenden äußeren Erfolges, welcher dem bescheidenen, energisch strebenden Komponisten vom Herzen zu gönnen ist. Herr Bruckner wurde nach seinen Orgelvorträgen und nach jedem Satze der Symphonie durch anhaltenden rauschenden Beifall und wiederholten Hervorruf ausgezeichnet. Das Orchester der Philharmonischen Konzerte spielte diese ungewöhnlich schwierige Komposition unter persönlicher Leitung des Komponisten meisterhaft.“

Ludwig Speidel, der zu einem der wichtigsten Brucknerbefürworter in der Wiener Presselandschaft werden sollte, lieferte eine durchdachte Analyse ab:

„Im Detail macht sich nicht selten eine ganz wunderbare Arbeit geltend und der erste Teil des ‚Scherzos‘ ... ist mit sicherer und fester Hand künstlerisch gestaltet. Was die Styldirection [sic] dieser

Symphonie betrifft, so ist sie bestrebt, die neuen und neuesten musikalischen Errungenschaften mit der klassischen Tradition zu verweben. In diesem Sinne weist das Werk Bruckners ganz glänzende Stellen auf, wenn man auch nicht sagen kann, dass das Ganze die gestellte Aufgabe glücklich gelöst habe. Jedenfalls tritt uns aus dieser Symphonie eine musikalische Persönlichkeit entgegen, welcher die zahlreichen Gegner, die sie gefunden, nicht würdig sind, die Schuhriemen aufzulösen. Er kann lächeln über seiner Widersacher, denn an Wissen und Können stehen sie unendlich weit hinter ihm.“

Deutlich negativer war A. W. Ambrose, einer der ersten derer, die ihr Augenmerk auf die erstaunlich große Anzahl von Generalpausen in der Sinfonie warfen. Auch war er deutlich weniger subtil in seiner Kritik als Speidel und beklagte sich über die starken Anlehnungen bei Wagner.

„Es wäre Mühe wert, die Zahl der Generalpausen in dem Werk zu zählen, ein Mittel von welchem die großen Meister mit Recht nur selten Gebrauch gemacht haben. Wo wir eine zusammenhängende, gegliederte, eines durch das andere motivierende Rede wünschen und erwarten, vernehmen wir unaufhörliche Suspensionen, Interjektionen – musikalische Fragen

und Ausrufungszeichen und Gedankenstriche, denen kein Inhalt vorangegangen und keiner nachfolgt ... Wir haben für unsere Person in dem neuen Werk Züge und Dinge gefunden, die uns gerade schmerzlich bedauern lassen, dass ein Mann von solchem Talent, statt auf eigenen festen Füßen kühn und mutig den Weg zum Tempel des Ruhmes zu gehen, es vorzieht, hinten aufs Bedientenbrett des Wagner'schen Triumphwagens zu springen um sich so hinaufkutschieren zu lassen.“

Im Zuge der Aufführung von 1873 machte Bruckner noch – von William Carragan säuberlich katalogisierte – Veränderungen an der Sinfonie, unter anderem viele Umorchestrierungen. Dazu gehören zum Beispiel die Übertragung einer Hornstimme auf Bratsche und Klarinette oder die Hinzufügung eines Violinsolos im letzten Abschnitt des „Adagios“. (Dieses Violinsolo wurde lange dem Einfluss von Bruckners Freund und Förderer, Johann Ritter von Herbeck zugeschrieben, dies wird aber inzwischen infrage gestellt.) Auch die Wiederholungen im „Scherzo/Trio“ wurden vermutlich in dieser Zeit gestrichen. Im Zentrum der Durchführung des „Finales“ strich Bruckner gar 55 Takte, um sie mit 24 neuen – vom Komponisten mit „Neuer Satz (kürzer)“ beschrieben – zu ersetzen. Ebenso fielen 24 Takte des zweiten Crescendos in der Coda seinem Rotstrich zum Opfer. Eine

den Kontrabass begleitende Basstrompete wurde hingegen im „Finale“ hinzugefügt.

Bruckner brachte im Zuge einer zweiten, am 20. Februar 1876 über die Bühne gehenden und einigermaßen erfolgreichen Aufführung noch weitere Änderungen an den Ecksätzen an. Dabei kürzte er die Coda des ersten Satzes und die Durchführung des „Finales“. Gleichzeitig machte er einen 24-Takt-langen Strich in der Finalcoda wieder auf und strich dann eine noch längere Passage, die das erste Crescendo und einen Rückgriff auf frühere Themen beinhaltete. Schließlich strich er die Bassposaune. Die Streicher sollten in der Folge unisono spielen. Ein Jahr später, in 1877, im Jahr welches seine Biographen auch als Bruckners erste „Revisionsphase“ bezeichnen, produzierte er die von den verschiedenen Versionen meist gespielte zweite Fassung. Der Wiener Verlag Doblinger veröffentlichte diese 1892 mit den nicht autorisierten Veränderungen seines ehemaligen Schülers, Cyrill Hyanis'.

In seinem Testament vermachte Bruckner die Originalhandschrift der Partitur der Österreichischen Nationalbibliothek. Dort blieb diese Version, bis sie William Carragan für die Ausgabe der „Gesammelten Werke Bruckners“ 2005 redigierte. Carragans Ziel war dabei, die frühest-authentische Version zu erstellen, also eine ohne die zwischen 1873 und 1876 entstandenen Veränderungen. Im Vorwort seiner Ausgabe spricht er sich dafür aus, dass die Sätze ursprünglich in

der Reihenfolge Erster Satz, „Scherzo/Trio“, „Adagio“, „Finale“ – so wie auch in Beethovens „Neunter Sinfonie“, die dieses Werk, wie schon Bruckners vorangegangene „Nullte“ Sinfonie und die darauffolgende „Dritte“, stark beeinflusst hat. Zwar gibt es durchaus Hinweise darauf, dass Bruckner eine solche Abfolge von „Scherzo“ vor „Andante“ angedacht haben könnte. Zwei der Notensätze wurden zumindest teilweise in dieser Reihenfolge ausgeschrieben. Es gibt aber keine existente Partitur der ganzen Sinfonie, in der die Sätze in dieser Reihenfolge stehen. Carragan behauptet zudem, es müsse eine entsprechende Kompositionspartitur geben, in der die Sätze so angeordnet sind. Das kann aber nicht der Fall sein, da es keinen Zweifel daran gibt, dass die sich im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek befindliche genau diese Partitur ist. Entsprechend wird zwar für diese Aufnahme die Fassung Carragans verwendet, die inneren Sätze werden aber, um das „Adagio“ vor dem „Scherzo“ zu spielen, wieder umgedreht.

Jeder, der mit der zweiten Version dieser Sinfonie gut vertraut ist, wird die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen leicht heraushören. Da ist einmal der deutlich längere erste Satz, nun mit 583 gegenüber 538 Takten. Vielleicht ist diese Verkürzung der Grund, warum Bruckner die Tempoangabe von „Allegro. Ziemlich schnell“ hin zu Moderato (in der zweiten Fassung) geändert hat. Die Schnitte sind alle in der Durchführung

und der Coda zu finden. Es lassen sich auch kleinere Veränderungen in der Orchestrierung finden, zum Beispiel in den Posaunen, in der Passage wo das Fanfarenmotiv im Bruckner-Rhythmus in der dritten Themen-Gruppe (Exposition sowie Reprise) vom ganzen Orchester aufgenommen wird. Ebenso auffällig sind die drei Takte Generalpause vor der Reprise, die Bruckner 1877 strich.

Im langsamen Satz änderte Bruckner 1877 die Tempobezeichnung von Adagio zu Andante – der Zusatz „Feierlich, etwas bewegt“ blieb enthalten. Der wichtigste Unterschied in der 1877 Fassung dieses Satzes ist die Auflösung der symmetrischen A – B – A1 – B1 – A2-Struktur des Rondos der ersten Fassung – sein erstes B-Teilstück wurde von Bruckner gestrichen. Robert Haas, Leopold Nowak und William Carragan bedauerten alle diese Änderung, da die Struktur des gesamten zweiten Satzes dadurch nicht mehr ausgeglichen ist. Sie alle haben die fehlende Stelle, mit einem „vide“ versehen, trotzdem in die späteren Versionen übernommen.

Das „Scherzo/Trio“ ist in der Fassung von 1872 noch doppelt so lange wie in der Fassung von 1877, in der Bruckner schlicht alle Wiederholungen wegließ. Die Tempoangabe änderte sich gleichzeitig von „Schnell“ (1872) zu „Mäßig Schnell“ (1877). Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass dies geschah, weil dieser Satz nun so viel kürzer geworden ist. In der Erstfassung tauchen zudem noch eher geringfügige Veränderungen in den Holz-

bläserstimmen im „Scherzo“ auf. In 1877 fügte Bruckner zwei Takte Generalpause vor die Coda des „Scherzos“ ein und strich vier dergleichen aus dem „Trio“. Das „Finale“ der Erstfassung ist 193 Takte länger und beinhaltet acht Generalpausen mehr als die spätere Fassung. In den nachfolgenden Revisionen von 1873, 1876 und nochmals 1877 machte Bruckner viele weitreichende Schnitte in Exposition, Reprise und Coda, beziehungsweise komponierte strafferen Ersatz.

Bruckners „Zweite“ ist der Prototyp der monumentalen romantischen Sinfonie, dem der Komponist den Rest seines Lebens lang folgen sollte. Man kann zwar Ansätze daran – namentlich die dreigliedrige Sonatenform – schon in der f-Moll „Studiensinfonie“ (1863), der „Ersten“ (1866) und der „Nullten“ (1869) finden, ausgearbeitet erscheint sie aber erstmals in den Ecksätzen der ersten Fassung der „Zweiten Sinfonie“. Diese Partitur enthält auch als erste die fünfteilige A – B – A1 – B1 – A2 Form, wobei die wiederkehrenden Abschnitte zu immer größeren Höhepunkten führen. Diese Form sollte zu einem Merkmal seiner späteren Sinfonien werden. Die „Zweite“ macht auch zum ersten Mal ausgiebig Gebrauch vom so genannten Bruckner-Rhythmus – in der Regel zwei Viertel- oder Achtelnoten, gefolgt von Viertel- bzw. Achtelnoten-Triolen – ebenso ein Merkmal vieler seiner späteren Werke. Hier erscheint dieser Rhythmus in punktierter Form im Fanfarenmotiv des ersten und letzten Satzes.

Man kann den Stellenwert der Erstfassung der „Zweiten Sinfonie“ für Bruckners Werdegang als Komponist nicht hoch genug einschätzen. Noch sollte man die vielen absolut herrlichen Passagen dieses Werkes, das sich – laut Max Auer – immer wieder auf die Musik der oberösterreichischen Heimat Bruckners bezieht, verpassen. Wie Robert Simpson schon sagte: „Diese Sinfonie ist viel zu wenig bekannt.“ Erst recht in der vorliegenden Fassung.

Sinfonie Nr. 2 c-Moll, Zweite Fassung, 1877

Die frühen 1870er-Jahre waren für Anton Bruckner von großen Erfolgen und harten Niederschlägen geprägt. Seine über alles geliebte Schwester, Maria-Anna, immer wieder mit Krankheiten kämpfend, starb am 16. Jänner 1870. Im Sommer des folgenden Jahres fanden Bruckners höchst erfolgreiche Orgelimpromvisationskonzerte in London statt. Zurück in Wien erwartete ihn allerdings der Skandal an der Lehrerbildungsanstalt St. Anna, wo er als Hilfslehrer für Klavier angestellt war. Dort soll er einzelne Schülerinnen bevorzugt behandelt, eine gar mit „lieber Schatz“ angesprochen, eine Realschuldirektorentochter hingegen als „Urschl“ abgekanzelt haben. Nach einer anonymen Anzeige und einem Disziplinarverfahren wurde Bruckner am 5. Oktober seines Dienstes enthoben. Zwar erreichte er

eine Rehabilitierung, durfte aber weibliche Klassen nicht mehr unterrichten und war ob der ganzen Affäre schwer verbittert. Acht Monate später, am 27. Juni 1872, dirigierte er die Uraufführung seiner „f-Moll Messe“ in der Augustinerkirche, was – selbst Eduard Hanslick, sein zukünftiger Erzkritiker, sprach Lob aus – ihm einen seiner ersten Achtungserfolge in Wien einbrachte.

In diesem Zeitraum komponierte Bruckner seine „Zweite Sinfonie“ in c-Moll – die in ihren Anfängen allerdings noch als „Dritte“ bezeichnet war, da Bruckner zu dem Zeitpunkt seine „Nullte“ von 1869 noch nicht „annulliert“ hatte. Er begann die Arbeit an der (schlussendlich) „Zweiten“ im Herbst 1871 mit einem Entwurf für das „Finale“ und komponierte dann zwischen dem 11. Oktober und dem 8. Juli 1872 den ersten Satz. Darauf folgten, dicht hintereinander, die drei anderen Sätze über die Sommerferien: Das „Scherzo/Trio“ zwischen dem 8. und 18. Juli, das „Adagio“ (wie das spätere „Andante“ in der ersten Fassung noch hieß) zwischen dem 18. und 25. Juli und das „Finale“ zwischen dem 28. Juli und dem 11. September im Stift Sankt Florian.

Nachdem Otto Dessoff das Werk in einer Probe der Wiener Philharmoniker gegen Ende 1872 als „Unsinn“ bezeichnete, lehnte das Orchester eine öffentliche Aufführung erst einmal ab. Am 26. Oktober 1873 kam es schließlich zu einer Aufführung, aber nun mit Bruckner, nicht Dessoff, als Dirigent. Zu

diesem Zeitpunkt machte der Komponist die ersten Veränderungen an dem Werk, darunter einige Uminstrumentierungen.

So wurde zum Beispiel ein Hornsolo nun einer Geige und Klarinette anvertraut und ein neues Violsolo nahm im letzten Teil des „Adagios“ Einzug. Von diesem Geigensolo nahm man lange an, es ginge auf den Einfluss von Bruckners Freund und Unterstützer Johann Herbeck zurück – aber das scheint immer weniger wahrscheinlich der Fall gewesen zu sein. Bruckner machte dann noch einmal weitere Veränderungen im Zuge einer zweiten, ebenfalls eher mittelerfolgreichen Aufführung mit den Philharmonikern am 20. Februar 1876. Schließlich kam es 1877, in dem Zeitraum seiner ersten „Revisionsperiode“ in dem er auch die erste, dritte, und vierte seiner Sinfonien bearbeitete, zu der heute als zweiten Fassung bekannten Version der „Zweiten Sinfonie“. Johann Herbeck war es angetragen, die Erstaufführung zu leiten, er starb aber, bevor dieser Plan verwirklicht sein konnte.

William Carragan, der beide Versionen der „Zweiten“ für die zweite „Bruckner Gesamtausgabe“ edierte, hat die vielen Unterscheidungen von der 1877er-Version zur 1872 Fassung genau beschrieben. So hat der Komponist das Tempo des Kopfsatzes von „schnell“ zu „moderato“ angepasst – vielleicht, wie Benjamin-Gunnar Cohrs suggeriert, weil er den Satz auch um 45 Takte kürzte. Der größte Schnitt,

von 38 Takten, kommt am Anfang der Durchführung. Die Instrumentierung bleibt in diesem Satz hingegen weitestgehend gleich; Solche Modifikationen sind, wie die beiden oben genannten, häufiger im „Adagio/Andante“ anzutreffen. Für die Fassung von 1877 eliminierte Bruckner auch 22 Takte, die das zweite Thema im zweiten Satz der 1872er-Fassung zum ersten Mal vortragen. Die verspielten Violinfigurationen des Schlussteils wurden ebenfalls neu geschrieben. Im „Scherzo/Trio“ wurden alle Wiederholungen gestrichen. Robert Haas, der die erste „Bruckner Gesamtausgabe“ verantwortete, hat an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Bruckner die Veränderungen schon sehr früh – eventuell sogar noch vor der Dessoff-Probe – angebracht hat. Wie schon im ersten Satz gibt es in diesem Satz nur geringfügige Veränderungen in der Instrumentierung. Die mit Abstand umfangreichsten Umarbeitungen kommen im „Finale“, welches nun um geschlagene 193 Takte kürzer ist. Weiträumige Abschnitte der Durchführung, Reprise und der Coda wurden eingedampft und, hier und da, umkomponiert. In allen vier Sätzen hat Bruckner, als er seine metrische Analyse der Struktur der Sinfonie vollzog, einzelne Takte eingefügt und herausgenommen. Dem Rotstift fielen dabei auch die vielzähligen Generalpausen zum Opfer, die der Symphonie den ursprünglichen Spitznamen „Pausensinfonie“ einbrachten.

Es wurde schon oft bemerkt, dass Bruckner in dieser Sinfonie – obgleich schon in der f-Moll „Studiensinfonie“ (1863), der „Ersten“ (1866) und der „Nullten“ (1869) Anklänge davon zu beobachten sind – zum ersten Mal die ausladende symphonische Struktur ausgelotet hat, für die er später berühmt werden sollte. Die zwei Ecksätze sind in der dreiteiligen Sonatenform gehalten, die Bruckner den Rest seines Lebens anwenden würde. In der Fassung von 1872 war der langsame Satz zudem noch in der fünfteiligen A1 B1 A2 B2 A3 Struktur gehalten, die Bruckner auch später immer wieder in langsamen Sätzen dienlich sein sollte. Auf dieser Aufnahme allerdings ist diese Form so nicht wahrnehmbar, da Bruckner in der Fassung von 1877 schon die erste Iteration des B-Themas gestrichen hatte. Auch macht die „Zweite Sinfonie“ schon fleißig Gebrauch vom sogenannten „Brucknerrhythmus“ – eine von einer Viertel- (oder Achtel-) Triole gefolgte Viertel- (oder Achtel-) Duole – die in seinem späteren Werk häufige Anwendung findet. In dieser Sinfonie tritt eine Variante (punktierter Viertel- und Achtelnote, gefolgt von einer Triole punktierter Viertel-, Achtel- und Viertel- Noten) auf den Plan.

Nicht unbedingt typisch für Bruckner ist die eingängige Lyrik und die unbeschwertere Atmosphäre der „Zweiten Sinfonie“. So schreibt Max Auer zum Beispiel:

„Der mehr lyrische Charakter des Werkes sagt uns, dass die Symphonie einer see-

lisch ruhigen und äußerlich glanzvollen Zeit entstammt.“

Das ist in Anbetracht der St. Anna-Affäre um so erstaunlicher. Auer weiter:

„[Die Symphonie] ist das herrlichste Zeugnis seiner Heimatliebe. In ihr hat Bruckner dem oberösterreichischen Volkstum ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Manche Teile des ersten und letzten Satzes und das ‚Scherzo‘ strömen so spezifisch oberösterreichischen Erdgeruch aus, dass [August] Göllerich diese Symphonie die ‚Oberösterreichische‘ nennt.“

(Der von Bruckner zu seinem offiziellen Biographen bestimmte August Göllerich wuchs in Oberösterreich auf.)

Das die Sinfonie eröffnende getragene Cello-Thema ist, wie Robert Simpson schrieb, „von einer solch lyrischen Beschaffenheit, wie es bei Bruckner erst wieder in der ‚Siebten‘ zu finden ist.“

Es besteht aus Motiven unterschiedlicher Länge und wird zum Ende hin von dem punktierten Fanfarenrhythmus in der Trompete begleitet. Das Thema wird ansatzweise eine Oktave tiefer wiederholt und führt zu einer noch kräftigeren Iteration des punktierten Fanfarenrhythmus, diesmal in den Holzbläsern. Das zweite Thema, beginnend in Es-Dur und wiederum von den Celli vorgetragen, ist zweifellos eine der

schönsten, lyrischsten Melodien Bruckners. Es wendet sich zu einem „Doppelthema“, von Max Auer so bezeichnet, da die ursprüngliche Begleitung in den Geigen immer selbstständiger wird, während das Cello-Thema darunter unbeirrt weiterspielt. Die dritte und mit Abstand längste Gruppe beginnt ebenfalls in Es-Dur, mit einem ausgelassenen Thema zu einem unisono gespielten Streicherostinato. Der punktierte Brucknerrhythmus ist dabei nie weit weg und kommt wieder stärker zum Vorschein, wenn uns das heitere Thema mittels kontrapunktischer, ja, quasi fugaler Bewegungen, zu einer neuen, wunderschönen Wendefigur in den Bläsern führt. Drei große Pausen und ein Hornsolo signalisieren das leise Ende der Exposition. Motive der ersten und dritten Themengruppen dominieren dann in der vor Brucknerischem Kontrapunkt nur so wimmelnden Durchführung. Gegen Ende hin übernimmt das lyrische zweite Thema die Oberhand und führt sanft zur Reprise und dem hoch in den Celli gehaltenen Eröffnungsthema. Der punktierte Brucknerrhythmus kommt in der Reprise immer deutlicher in den Vordergrund und zeigt sich sogar in den Flöten, zum Ende der zweiten Gruppe hin. Die Coda fängt mit Motiven aus dem Eröffnungsthema an, begleitet von vorwärtsstürmenden Sextolen in den hohen Streichern. Abschließend dominiert nochmals der punktierte Brucknerrhythmus in der dem Ende zueilenden Musik.

Das „Andante“ beginnt mit einer weiteren wunderschönen, in samtigen Streichern eingebetteten Bruckner-Melodie, auf die dann eine weitere Melodie in den Hörnern folgt. Das macht den A-Abschnitt eines ursprünglichen Rondos aus. In der 1877er-Fassung der Sinfonie wird dieser ganze Abschnitt mit Figurationen in den Holzbläsern wiederholt. Nach dieser Wiederholung gibt es einen gänzlich neuen Teil zu hören, der sich allerdings der Musik der Horn-Melodie des vorhergehenden Abschnittes bedient. In der Fassung von 1872 hört man hier eine Variante der Musik, die die beiden Themen der Einleitung von einander trennte. Das Schlussthema der Einführung ist in 12/8 gehalten. Mit ausladenden Streicherfigurationen führt dies auf eine kolossale Steigerung zu, wie man sie an dieser Stelle von Bruckners späteren langsamen Sätzen her erwartet. Vor der ruhigen Coda erscheint ein direktes Zitat aus dem „Benediktus“ der „f-Moll Messe“. Das „Scherzo“, welches Bruckner mit „mäßig schnell“ überschreibt, erinnert an einen Bauertanz. Der etwas zurücktretende mittlere Abschnitt, in dem die Melodie an die Holzbläser geht und die Celli eine Abwandlung des Hauptmotivs im Bass spielen, wird von Max Auer als „Kirtag-Szene unter der Dorfllinde“ beschrieben. Das Ländler-Trio ist reinsten Schubert. Nach der Wiederholung des „Scherzos“ schließt der Satz mit einer brillanten Coda.

Das „Finale“ steckt voller Überraschungen. Die mysteriöse Einleitung wird von einem Brucknerischen Doppelthema eröffnet, in dem Melodie und Begleitung von gleicher Wichtigkeit sind. Die Begleitung in den zweiten Geigen ist dem einleitenden Thema des ersten Satzes entnommen. Ein ausgedehntes Crescendo führt zu einem auf kurze Triolenmotive aufgebauten, hochdramatischen fortissimo-Thema. Dieses Thema wird unerwartet unterbrochen, wenn sich die Musik der Einleitung wieder meldet, um die erste Gruppe zu beschließen. Die Harmonie weicht um einen Halbton nach oben von As-Dur zu A-Dur und setzt mit einem lyrischen zweiten Thema ein. Dieses arbeitet sich über D-Dur hin zum Es-Dur des dritten Themas, welches mit dem zentralen Triolenthema der ersten Gruppe beginnt. Der punktierte Brucknerrhythmus des ersten Satzes tritt hinzu und führt die Musik zu einem fff-Höhepunkt, der aber auch abgerissen wird und in eine Generalpause mündet. Wiederum unerwartet folgt auf die Pause eine lange pianissimo-Choralstelle mit einem weiteren Zitat aus der „f Moll Messe“, diesmal aus dem „Kyrie“.

Die Durchführung beginnt mit sanften, aus der Einleitung des Satzes stammenden Staccato- und Pizzicato-Figuren. Diese machen langsam dem Material aus der ersten Gruppe des ersten Satzes Platz. Wie schon im ersten Satz wird auch die Durchführung der zweiten Hälfte der Musik des lyrischen zweiten Themas anvertraut. Dieses wieder-

um führt mittels eines weiteren Crescendo zur Reprise, die dann aber nicht mit dem Eröffnungsthema, sondern dem zentralen Triolenthema der ersten Gruppe beginnt. Das Eröffnungsthema kommt allerdings noch in der Wiederkehr des Themas aus der zweiten Gruppe zum Zug. Die dritte Themengruppe beginnt mit Fragmenten des Triolenthemas zu dem sich kurz darauf, wie schon in der Exposition – in einer enormen Steigerung – der Brucknerrhythmus gesellt. Wiederum folgt ein Innehalten: Abbruch und Generalpause. Die Coda fängt mit zarten Fragmenten aus der Einleitung des „Finales“ an. Diese werden schließlich vom punktierten Brucknerrhythmus und der Triolenfigur der ersten Themengruppe des „Finales“ überstrahlt – und so rauscht der Satz einem spektakulären Ende zu.

Kein anderes Werk Bruckners hat auch nur annähernd so unter den Eingriffen seiner Herausgeber gelitten. Der Erstdruck kam, in der Mitarbeit von Bruckners Schüler Cyrill Hynais und noch recht moderat überarbeitet, bei Albert J. Gutmann 1892 in Wien heraus. William Carragan spricht sich dafür aus, dass Bruckner bei diesen Veränderungen – unter anderem neuen Phrasierungen, Artikulierungen, Spielanweisungen und Uminstrumentierungen der Codas der Ecksätze – wohl selbst mitgearbeitet hat. Sein Argument stützt sich auf die Tatsache, dass Bruckner Hynais damit beauftragte, eine Seite aus der Partiturabschrift nochmals zu kopieren (MusHs).

6035 in der Österreichischen Nationalbibliothek), die dieser dann Gutmann als Stichvorlage zur Verfügung stellte. Diese Seite bedurfte einer neuerlichen Abschrift, weil ein Takt fehlte. Darüber hinaus allerdings, gibt es keine diesem Autor bekannten Beweise, dass Bruckner in die Modifikationen Hynais' miteinbezogen war. Nach dem Einfügen des fehlenden Taktes erwartete Bruckner, dass Hynais die Partitur so drucken lassen würde, wie Bruckner sie letzterem aushändigte. 1934 veröffentlichte Robert Haas als Teil der „Bruckner Gesamtausgabe“ eine Version, die er als die 1877er-Fassung bezeichnete. Tatsächlich handelte es sich um eine Mixtur der 72er und 77er Fassungen, die immerhin die Hinzufügungen aus der Fassung von 1872 größtenteils durch redaktionelle Klammern hervorhob. Leopold Nowak gab diese Mischfassung mit leichten Veränderungen 1965 neu in Druck. William Carragan schließlich publizierte eine grundüberholte neue Version der Zweitfassung. Obwohl diese, mit redaktionellem Vorbehalt im Vorwort, als „Fassung von 1877“ betitelt ist, finden sich darin die meisten der Hynaischen Eingriffe von 1892. Weil Carragan der Meinung war, dass das „Andante“ aus der Balance gerate, wenn man Bruckners Strich zwischen den A-Abschnitten befolgt, machte er den Strich – wiederum mit redaktionellem Vorbehalt – wieder auf. Damit wiederholte er genau das, was Haas und Nowak schon getan hatten. Die hier vorliegende Aufnahme hält sich

nun an die Partitur, so wie sie – dem besten Wissen und Gewissen des Herausgebers nach – Bruckner 1877 nach seinen eigenen Revisionen gutdünkte. Was der Herausgeber mit allen seinen Vorgängern gemein hat, ist derweil die Überzeugung, dass Bruckners „Zweite“ eine wunderschöne Sinfonie ist, die es verdient, wesentlich häufiger gespielt zu werden.

Sinfonie Nr. 3 d-Moll, Erste Fassung, 1873

Im Oktober 1868 verließ Anton Bruckner das oberösterreichische Linz, um den Organistenposten an der Wiener Hofkapelle zu übernehmen und als Kontrapunkt- und Orgellehrer am Wiener Konservatorium zu unterrichten. Seine erste größere Komposition nach der Ankunft in der Kaiserstadt war die mittlerweile sogenannte *Nullte* Symphonie in d-Moll von 1869. Die nächsten zwei Jahre lang schrieb er nur sehr wenig. Zwischen Herbst 1871 und Frühjahr 1876, komponierte er dann die bemerkenswerte Reihe der Symphonien Zwei bis Fünf mit mit einem Abstand von knapp einem Jahr pro Symphonie. Die mächtige, umfangreiche Dritte Symphonie begann er im Herbst 1872 und vollendete sie am 31. Dezember 1873. Es war die schlussendlich zweite von insgesamt drei Symphonien in d-Moll – die anderen waren die oben erwähnte *Nullte* und die unvollendete Neunte. Alle drei sind Beethovens Neunter

Symphonie – ebenfalls in d-Moll – stark verpflichtet.

Bruckner hat seine Dritte Symphonie mehr als jede andere überarbeitet; sie existiert in drei handschriftlichen Fassungen (1873, 1877 und 1889) und es gab zwei Veröffentlichungen zu seinen Lebzeiten (1879 und 1890). Zudem gibt es ein separates Manuskript eines Adagio von 1876, und es sind Revisionsfragmente von 1874, 1875 und 1876 erhalten. Von der autographen Partitur von 1873 haben wir nur Teile, weil Bruckner bei späteren Revisionen viele Seiten unkenntlich gemacht oder entfernt hat. Glücklicherweise veranlasste er seinen Lieblingskopisten der frühen 1870er Jahre, Johann Carda, zwei Exemplare der ersten Fassung anzufertigen, bevor die Revisionen begannen. Eines dieser Exemplare schickte Bruckner mit einer aufwendigen Widmungsseite an Richard Wagner welches heute in Wagners Bibliothek in Bayreuth aufbewahrt wird. Leopold Nowak verwendete die Bayreuther Partitur als Grundlage für die auf dieser Aufnahme eingespielte Edition. Sie enthält winzige Änderungen aus dem Jahr 1874.

Die Dritte Symphonie in ihrer ersten Fassung ist Bruckners längste. Die herrliche Einleitung besteht aus *Misterioso*-Streicharpeggien in d-Moll, die an den Beginn von Beethovens Neunter und der *Nullten* Symphonie erinnern. Die Arpeggios begleiten ein entferntes, auf einen d-Moll-Dreiklang aufgebautes, Trompetenthema welches postwen-

dend vom Horn beantwortet wird. Ein langes Crescendo führt zu einem doppelten *forte*-Höhepunkt des gesamten Orchesters, unisono, auf ein neues d-Moll-Thema, dessen erste zwei Noten am Ende der einleitenden Hornpassage vorweggenommen wurden. Im dritten und vierten Takt ist die Eröffnung dieses Themas auf eine aus einer punktierten Viertel und zwei Sechzehntel bestehenden Phrase reduziert, allerdings von Bruckner für die ruhige zweite Hälfte der achttaktigen Phrase in der Umkehrung dargeboten. Die starke Beugung in Richtung Des-Dur ist ein Vorbote einer wichtigen Nebentonart im Rest des Werks. Nach einer der zahlreichen gewichtigen Pausen in der Symphonie wird das gesamte Thema wiederholt, zunächst harmonisiert und dann durch die Überleitungen unterteilt.

Normalerweise setzt Bruckner seine zweiten Themengruppen an das Ende der Überleitung. In der ersten Fassung der Dritten Symphonie vollzieht er allerdings einen formal ungewöhnlichen Schritt, indem er die erste Gruppe, leicht variiert, wiederholt – nicht unähnlich Beethoven in der Exposition des ersten Satzes seiner Neunten Symphonie. Bruckners Wiederholung beginnt in der Dominante und stellt dabei noch einmal das einleitende Trompetenthema deutlich in den Vordergrund. Dies führt uns zu F-Dur für die lyrische zweite thematische Gruppe, die von den Streichern präsentiert wird, mit dem Horn als schönem Kontrapunkt. Die

zweite Gruppe setzt auf den berühmten „2 + 3“ Bruckner-Rhythmus aus Duolen und Triolen – in diesem Fall zwei Viertel gefolgt von Vierteltriolen. Hier wechselt dieser sich allerdings oft mit seiner Umkehrung ab: triolische Viertel, gefolgt von zwei Viertelnoten. Der Bruckner-Rhythmus spielt auch im dritten Thema eine Rolle welches, ebenfalls in F-Dur – zum Ende hin wieder mit einem starken D-Dur-Anklang – vom gesamten Orchester unisono im *fortissimo* gespielt wird.

Bruckner beginnt seine Durchführung mit dem *Misterioso* aus den ersten Takten des Satzes, wobei jetzt das Trompetenthema vom Horn übernommen wird. Andere Motive der ersten Gruppe kommen zum Vorschein während sich ein Crescendo zu einer robusten Tutti-Deklamation des Trompetenthemas in der Tonika d-Moll entwickelt. In dem darauffolgenden weiträumigen *fff*-Abschnitt spielen sich die Bläser gegenseitig Fragmente und Diminutionen des Trompetenthemas zu, begleitet von unisono-Streichfiguren. Nachdem die Holzbläser sanfte Anspielungen auf das aufsteigende Sechzehntel-Motiv der ersten Gruppe präsentieren, rückt die Tonart nach F-Dur, aus welchem die Streicher Material aus der zweiten Themengruppe entwickeln. Eine Reihe choralartiger Passagen mit Verweisen auf den „Liebestod“ aus *Tristan und Isolde* und das „Schlafmotiv“ aus der *Walküre* beschließen die Durchführung, um in einer verkürzten und abwechslungsreichen Reprise zu d-Moll zurückzukehren.

Bruckner hat eine Überraschung für unparat, wenn der den Beginn des *ff*-unisono-Themas der ersten Gruppe – mit einem hineinplatzenden d-Moll-Septakkord in dritter Umkehrung harmonisierend – wiederkehrt. Die ungewöhnliche Wiederholung der ersten Gruppe in der Exposition wird in der Reprise weggelassen. Das *ff* des Beginns der dritten Gruppe wird erweitert. Die *Misterioso*-Musik kehrt zu Beginn der Coda zurück, zusammen mit einem neu eingeführten chromatischen bewegten Bass, wiederum nicht unähnlich dem Ende des ersten Satzes von Beethovens Neunter. Ein Ritardando bereitet choralartige Passagen vor, die an jene gegen Ende der Durchführung erinnern, bevor die Symphonie für eine letzte triumphale Iteration des einleitenden Trompetenthemas wieder Fahrt aufnimmt.

Das Adagio hat eine von Bruckner häufig für seine langsamen Sätze verwendete Form, ein A – B – A1 – B1 – A2, wobei jeweils jeder folgende Abschnitt kräftiger als der jeweils vorhergehende orchestriert ist und noch ausgefeiltere Streicherfiguren aufweist. Die Erstfassung der Symphonie ist die einzige, die diese Form vollständig vorweist. Der Viervierteltakt des Anfangs ändert sich für den selbst wiederum in „a“ „b“ und „a1“ unterteilten B-Teil zu einem Dreivierteltakt.

Bruckner erzählte seinem Biographen August Göllerich, dass er den dreitaktigen Abschnitt zum Gedenken an seine Mutter Theresia im Oktober 1872 komponiert habe.

Er ist mit „Andante“ überschrieben und beginnt in B-Dur mit einer von Bruckners begnadeten Bratschenmelodien. Die Melodie wird von den Celli und Bässen übernommen und abgeändert, bevor Bruckner das Tempo für eine weitere *Misterioso* Passage zurücknimmt. Das Andante kehrt mit der Bratschenmelodie zurück, jetzt allerdings in C-Dur, bevor das Tempo zu „Adagio“ im Abschnitt A1 zurückkehrt. Abschnitt B1 ist kürzer als im ersten Durchlauf: eine langsame *Misterioso*-Passage fehlt diesmal. Nur ein flüchtiger Hinweis am Ende deutet darauf, wenn wir zum abschließenden, großartigen Adagio (A2) zurückkehren. In der Fassung von 1873 enden sowohl die A als auch A1 Sektion mit deutlichen Hinweisen auf *Tristan und Isolde*. Das Wagner-Zitat zum Schluss von A2 ist wieder das „Schlafmotiv“ aus der *Walküre*.

Das Scherzo ist durch das Fehlen konventioneller Kadenz in Bruckner's Œuvre einzigartig, wie u.a. Thomas Röder bemerkt hat. Kreisende *pp*-Figuren in den Geigen und arpeggierte Akkorde in den Cellos und Bässen nehmen ihren Lauf und führen uns zu einem robusten Thema auf einem d-Moll-Dreiklang. Das Blech fällt, den ersten Abschnitt beendend, mit Glanz und Gloria ein. Der Mittelteil ist sehr kontrastreich: Die kreisenden Figuren oben und die Pizzicati unten machen weiter wie bisher, nur nun als Begleitung zu einer entzückend volksmusikalisch klingenden Melodie. Genau diese Qualität setzt sich

auch im Trio mit einer Melodie fort, die sehr nach einem rustikalem Volkstanz klingt.

Eine satte Bläsermelodie mit demselben Eröffnungsrhythmus wie das Trompetenthema aus dem ersten Satz leitet das Finale in B-Dur ein. Dieser Vorgang wird, beginnend in A-Dur und in ruhigem D-Dur endend, wiederholt. Die zweite Gruppe besteht aus einer Polka in den Streichern und einem Choral in den Bläsern. August Göllerich schrieb, dass der Komponist die Musik im Januar 1891 nach einer Aufführung der Sinfonie in Wien genau so beschrieb. Auf dem Heimweg kamen sie an der Totenwache für den Architekten Friedrich Schmidt vorbei. Aus dem Haus gegenüber erklang Tanzmusik. Laut Göllerich sagte Bruckner in Bezug auf das Finale:

„Seh'n S', hier im Haus großer Ball, daneben ... liegt der Meister auf der Bahrl! ... So ist's im Leben, und dös hab'i im letzten Satz meiner dritten Symphonie schildern woll'n: Da Polka bedeut' den Humor und den Frohsinn in der Welt, da Choral das Traurige, Schmerzliche in ihr.“

Die dritte Gruppe beginnt mit einem weiteren Blechbläserthema in Des-Dur, welches einen punktierten Rhythmus enthält, der wiederum an das Eröffnungsthema erinnert. Die ungewöhnliche oktavierte Begleitung in den Streichern lässt die Geigen und Bratschen im Takt und die Celli und Bässe gegen den Takt die gleiche Musik spielen. Eine Reihe

sanfter Bläserchoräle beschließt die Exposition in F-Dur. Die Durchführung beginnt mit einer längeren, auf der ersten Gruppe basierenden, in d-Moll und einer großen Pause endenden Passage. Ein kurzer Hinweis auf das Polka/ Choral-Thema aus der zweiten Gruppe weicht einem ebenso kurzen Zitat aus der dritten Gruppe vor einer weiteren Generalpause. Das Polka/Choral-Thema beschließt dann die Durchführung. Am Ende der verkürzten Reprise macht Bruckner – eine weitere Geste der Hochachtung vor Beethovens Neunter – eine Pause, um die Themen aus den vorangegangenen drei Sätzen in Erinnerung zu rufen. Eine brillante Coda beschließt die Symphonie mit einer triumphalen Wiederkehr des Trompetenthemas aus dem ersten Satz. Die Erstfassung der Dritten Symphonie bringt uns eine der charmantesten Anekdoten aus Bruckners Vita. Im August 1873, während er im Urlaub in Marienbad am Finale arbeitete, brachte er das unvollständige Manuskript zusammen mit dem der bereits vollendeten Zweiten Symphonie zu Richard Wagner nach Bayreuth. Bruckner fragte, welche der beiden Symphonien er seinem „Meister aller Meister“ widmen dürfe. Wagner entschied sich für die Dritte Sinfonie. Am nächsten Tag hatte Bruckner allerdings schon wieder vergessen, welches Werk Wagner denn ausgewählt hatte und schrieb ihm eine Notiz mit der Bitte: Symphonie in D Moll, wo die Trompete das Thema beginnt? A. Bruckner.

Wagner antwortete auf dem selbem Stück Papier:

„Ja! Ja! Herzlichen Gruß. Richard Wagner. Dieses Dokument mit beider Meisterhandschriftlichen Notiz wird heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt.“

Seitdem ist das Werk als „Wagner-Symphonie“ bekannt. Ob Bruckner die vielen offensichtlichen Zitate aus Wagners Opern eingefügt hat, nachdem Wagner die Widmung angenommen hatte, oder ob sie schon davor Teil der Symphonie waren, ist nicht bekannt. Viele wurden allerdings aus nachfolgenden Versionen entfernt. Thomas Röder weist darauf hin, dass diese enge Verbindung zu Wagner durchaus ein zweischneidiges Schwert für die Rezeption der Symphonie war. Trotz ihrer vielen wunderbaren Eigenschaften erreichte sie nie die Popularität der Vierten, Siebten, Achten oder Neunten Symphonie. Wagner war eine polarisierende Figur, und über die Jahre haben nicht wenige Musikliebhaber in Bruckners, zum Teil als unterwürdig angesehenen, Beziehung zu Wagner ein Makel gesehen.

In den ersten Fassungen der Symphonien Zwei bis Fünf experimentierte Bruckner damit, die Dimensionen und die Ausdruckskraft des Genres in beispiellose Längen und einmaliger Tiefe zu erweitern. Es war ein andauernder Prozess des Suchens und Fin-

dens – eine Tatsache die nicht zuletzt durch seine späteren Überarbeitungen bestätigt wird. Die Dritte Symphonie – in ihrer Urversion seine längste und die mit Abstand am meisten und häufigsten überarbeitete – wurde derweil von der Kritik recht stiefmütterlich behandelt. Auch gab es nie einen wirklichen Konsens welche Version denn nun zu bevorzugen sei. Der unerschütterliche Bruckner-Verfechter Robert Simpson schrieb – als er freilich die Erstfassung noch nicht vorliegen hatte – in „The Essence of Bruckner“ von 1967 ursprünglich:

„Die Dritte ist die schwächste von Bruckners nummerierten Symphonien; Wenn ich sie manchmal unfreundlich behandelt zu haben schien, hoffe ich auch deutlich gemacht zu haben, dass ihre Mängel von der Art sind, die einem charakteristischen Entdeckungswerk innewohnen, und dass sie viele Schönheiten enthält. Ohne sie hätten die späteren Meisterwerke nicht existieren können.“

Zehn Jahre später, nachdem er mit Nowaks Ausgabe vertraut war, klang das schon etwas anders:

„Die Verfügbarkeit des Autographen [der ersten Fassung] hat es notwendig gemacht, alles, was ich über [die Dritte Symphonie] geschrieben habe, zu überdenken; mir ist jetzt klar, dass die

Überarbeitungen . . . von 1877-78 und 1889-90 . . . zeigen, dass sich Bruckner nicht bewusst war, was er mit der Fassung von 1873/74, [der, deren Partitur] Wagner mit berechtigtem Enthusiasmus entgegennahm, [schon] erreicht hatte.“

Und Leopold Nowak schrieb in dem Vorwort zu seiner Edition der 1873 Version:

„Wie immer man sich zu dem Phänomen Bruckner stellt, eines geht aus der 1. Fassung der 3. Symphonie mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit hervor: seine riesenhaft gespannte Konzeption.“

Sinfonie Nr. 3 d-Moll, Zweite Fassung, 1877

Anton Bruckner komponierte die erste Version seiner „Dritten Sinfonie“ zwischen Herbst 1872 und dem 31. Dezember 1873, mit weiteren kleinen Korrekturen in den beiden darauffolgenden Jahren. Die Widmungspartitur für Richard Wagner war am 9. Mai 1874 fertig. Im Herbst 1874 reichte Bruckner sein Werk bei den Wiener Philharmonikern ein, auf eine Aufführung der Sinfonie hoffend. Die Mitglieder des Orchesters hatten je eine Stimme in diesem Prozess; der Dirigent, Otto Dessoff, allerdings das letzte Wort. Trotz des enthusiastischen Einsatzes für die Sinfonie von Seiten des berühmten Cellisten David Popper, lehnte das Orchester das Werk aufgrund

angeblicher „Unspielbarkeit“ ab. Max Auer hat hierzu eingebracht, dass wohl aber auch die Widmung an Wagner – und Bruckners offensichtliche Ergebenheit dem deutschen Komponisten gegenüber – bei der Entscheidung des Orchesters eine Rolle gespielt hat. Die Philharmoniker lehnten die Sinfonie auch wieder ab, als Bruckner sie im darauffolgenden Jahr nochmals vorlegte. Diese Zurückweisungen waren mit Sicherheit der Grund, dass Bruckner 1876 sein Werk einer grundlegenden Revision unterzog.

Er begann mit dieser Überarbeitung nach der Fertigstellung der „Fünften Sinfonie“ am 16. Mai 1876 und arbeitete daran, mit Unterbrechungen, bis zum 28. April 1877. Als die Philharmoniker die Sinfonie zum dritten Mal ablehnten, nahm schließlich Bruckners Freund, der Hofkapellmeister Johann Herbeck, die Sache selbst in die Hand und setzte das Werk auf das Programm eines von ihm selbst dirigierten, für den 16. Dezember 1877 geplanten, Abonnementkonzertes der Gesellschaft der Musikfreunde. Bruckner nahm noch bis zum 10. Dezember weitere Änderungen am „Adagio“ vor. Thomas Röder vermutet, dass es Herbeck war, der Bruckner von der Notwendigkeit dieser späten Eingriffe überzeugte. Ebenfalls noch kurz vor der Aufführung bearbeitete und kürzte Bruckner die Durchführung des „Finales“.

Als Herbeck am 28. Oktober unerwartet verstarb, war Bruckner gezwungen, die

Sinfonie selbst zu dirigieren. Die Aufführung wurde zu einem der größten Debakel seines Lebens. Die Musiker waren unhöflich und unaufgeschlossen und das *Matinée*-Publikum verließ den Musikvereinsaal noch vor Ende des Konzerts in Scharen. Zum Ende der Sinfonie harrten gerade noch zwanzig Zuhörer im Parterre und eine Handvoll Freunde und Studenten am Balkon aus. Trotz dieses Fiascos bot Theodor Rättig, einer der Verbliebenen, an, die Sinfonie zu veröffentlichen. Zwei weitere bis zum Schluss im Saal Anwesende, Gustav Mahler und Rudolf Krzyzanowski, erarbeiteten eine Klavierfassung für vier Hände, die gegen Ende 1879 bei Rättig erschien. Somit war die „Dritte“ die erste veröffentlichte Sinfonie von Bruckner. Die Kritiker waren mindestens genauso ratlos wie das Publikum. Eduard Hanslick gestand gnädig, „dass [er Bruckners] gigantische Symphonie nicht verstanden habe“ und ihm bestenfalls „eine Vision, wie Beethovens ‚Neunte‘ mit Wagners Walküren Freundschaft schließt und endlich unter die Hufe Ihrer Pferde geräth“ erschien. Franz Gehring nannte Bruckner etwas direkter „anderthalb Narren“ und Theodor Helm, der später ein tatkräftiger Unterstützer des Komponisten werden sollte, schrieb, dass zwar „in jedem Satze dieser Bruckner’schen Symphonie Genieblitze vor[kommen]“, bezweifelte aber gleichzeitig, dass es dem Komponisten je gelingen werde, „etwas wirklich Lebensfähiges“ zu produzieren.

Die Überarbeitung der „Dritten Sinfonie“ war Teil der umfassenden Bemühungen Bruckners, zwischen 1876 und 1878 seine bisherigen, nummerierten Sinfonien spielbarer und zugänglicher zu machen. Aus den Proben und Aufführungen seiner „Messe in f-Moll“ (1873) und der „Zweiten Sinfonie“ (1873 und 1876) hatte Bruckner viel über Instrumentierung und Orchesterbalance gelernt und bündelte viele der kontrapunktischen Schwierigkeiten und komplizierten Figurationen in den Streichern der frühen Versionen heraus. Ganze Passagen wurden in den Sinfonien neu orchestriert, insbesondere im Holz und Blech, und die Werke wurden durch Striche griffiger gemacht. Dabei waren diese Revisionen auch von Bruckners Studium der Phrasenstruktur im Mozart’schen „Requiem“ und der Beethoven Sinfonien „Drei“ und „Neun“ geprägt. In einem Prozess, den er „rhythmische Regulierung“ nannte, korrigierte er die Phrasenlänge von ungerade langen Abschnitten in solche von vier und acht Takten Länge.

Alle Veränderungen dieser Art sind in der 1877-Version der „Dritten“ gut zu erkennen. Die Korrekturen der Phrasenlänge sind überall anzutreffen und die neue Begleitstimme im letzten Teil des „Adagios“ illustriert deutlich das Bestreben, die Streicherfiguren zu vereinfachen. Ein kurzer Vergleich der 1873- und 1877-Partituren zeigt, dass außer im „Scherzo/Trio“ überall gekürzt wurde. Der erste Satz schrumpfte von 746 auf 632 Takte,

das „Adagio“ von 278 auf 251 und das „Finale“ von 764 auf 638. Da Bruckner nach der unerquicklichen Erstaufführung im Januar 1878 zwischenzeitlich eine Coda ins „Scherzo“ einarbeitete (die in der von Rättig 1879 herausgegebenen Partitur aber nicht enthalten ist), wurde das „Scherzo“ der Zweitfassung etwas länger. Leopold Nowak hat die Coda in seine – hier eingespielte – Edition der zweiten Fassung aufgenommen. (In der Ausgabe dieser Version von Fritz Oeser fehlt es.) Das „Trio“ blieb in dieser Version gleich lang. Augenfällig ist bei dieser zweiten Version auch die Tatsache, dass Bruckner alle offensichtlichen Wagner-Referenzen der früheren Fassung beseitigte.

Diese überarbeitete zweite Version der „Dritten Sinfonie“ musste acht Jahre warten, bevor sie 1885 aufgeführt wurde: Die erfolgreichen Aufführungen der „Siebten Sinfonie“ Mitte der 80er Jahre in Leipzig und insbesondere München lösten eine wiedererstarrende Welle an Interesse von Bruckners Werk aus – was in den Jahren 1885 und 1886 zu Aufführungen der „Dritten“ in Amsterdam, Den Haag, Dresden, Frankfurt, Linz, New York und Utrecht führte. Allerdings war die Reaktion nicht die vom Komponisten erhoffte. Kritiker meinten, allgemein zusammengefasst, dass die d-Moll Sinfonie im Vergleich mit der „Siebten“ nicht gut abschnitt und reagierten ähnlich wie die Musiker, die das Werk schon 1874 und 75 abgelehnt hatten. Auch die Widmung an Richard Wagner und

der resultierende Spitzname „Wagner-Sinfonie“ waren eher hinderlich als förderlich für eine positive Rezeption des Werkes. Thomas Röder meint, dass es diese lauwarmer Resonanz auf sein Werk war, die Bruckner zu einer weiteren grundlegenden Revision und der daraus resultierenden dritten Fassung bewegt hat. Letztere vollendete Bruckner 1889: Sie wurde von Thomas Rättig im darauffolgenden Jahr herausgegeben.

Zumindest bis 1950 war es diese Fassung von 1890, die so gut wie ausschließlich gespielt wurde. Erst dann veröffentlichte Fritz Oeser die auf dem Erstdruck von 1879 basierende zweite Fassung – also ohne Scherzo-Coda. Darauf folgte 1959 als nächste Ausgabe der „Dritten Sinfonie“ die dritte Fassung. Nowak veröffentlichte 1977 noch die erste Fassung sowie, 1980, das „Adagio“ von 1876. Ein Jahr später folgte schließlich seine Ausgabe der zweiten Fassung. Keine dieser drei Fassungen hat sich bei Dirigenten und Publikum seitdem als klarer Favorit durchgesetzt. Vielleicht stimmt es ja, wenn William Carragan sagt:

„Wir sollten nicht versuchen, eine Version gegen die anderen auszuspielen oder eine ideale oder definitive Version zu finden. Alle Fassungen haben etwas zu bieten ... und die ‚Dritte‘ bleibt so oder so ein großartiges Werk, ungeachtet der Herangehensweise.“

Adagio, 1876

Im Zuge der paläographischen Arbeiten, die der Veröffentlichung der 1877-Fassung der „Dritten Sinfonie“ vorangingen, entdeckte Leopold Nowak eine frühere Fassung des „Adagios“, welches er als „Adagio 2“ bezeichnete. („Adagio 1“ ist entsprechender Teil der Partitur von 1873, „Adagio 3“ das der von 1877 und „Adagio 4“ das der dritten und letzten Fassung von 1889.) Das autographe Datum „Okt. 1876“ kann auf einem Folianten gefunden werden, den Bruckner während seiner Arbeit an diesem intermediären „Adagio“ verwarf. Es ist um elf Takte länger als der langsame Satz der 1873-Fassung und deutlich länger als die Version, die ihren Weg schließlich in die Partitur von 1877 fand. Das 1876-Adagio ist in der vollständigen Rondoform A – B – A1 – B1 – A2 – Coda ausgeführt. 1877 strich Bruckner dann den A1 Abschnitt und die ersten 16 Takte von B1, welche den Takten 129 bis 176 in der ersten Fassung entsprechen. 1876 erweiterte er ein paar Passagen, was den Unterschied von elf Takten ausmacht. Auch die Orchestrierung wurde überarbeitet, insbesondere in den B-Abschnitten. Wie Nowak in seinen Ausführungen bemerkt, hatten diese Änderungen das Ziel, die melodische Linie zu stützen.

Sinfonie Nr. 3 d-Moll, Dritte Fassung, 1889

Die erfolgreichen Aufführungen von Bruckners „Siebter Sinfonie“ in Leipzig im Dezember 1884 und im darauffolgenden März in München, sowie ihre Veröffentlichung gegen Ende 1885, brachten Bruckners Musik breitere internationale Aufmerksamkeit ein. Es war im Zuge dieser Erfolge, dass Dirigenten begannen, Bruckners „Dritte Sinfonie in d-Moll“ auf ihre Konzertprogramme zu setzen, da die „Dritte“ damals, neben der „Siebten“, die einzige herausgegebene Sinfonie Bruckners war, (Theodor Rättig hatte die zweite Fassung der „Dritten Sinfonie“ in Wien 1879 aufgelegt), bis Albert Gutmann in Wien schließlich 1889 die „Vierte“ drucken ließ. Thomas Röder, der sich mit der Geschichte der „Dritten Sinfonie“ mehr als jeder andere auseinandergesetzt hat, teilt uns mit, dass die Reaktionen auf die Aufführungen dieser Sinfonie in den 1880ern nicht das waren, was Bruckner sich erhoffte. Kritiker verglichen sie nachteilig mit der „Siebten“. Viele Musikliebhaber sahen auch in der Widmung an Richard Wagner und dem resultierenden Spitznamen der „Wagner-Sinfonie“ keineswegs etwas Positives, denn Bruckners „Meister aller Meister“, so dessen Bezeichnung für Wagner, war nun einmal eine kontroverse Persönlichkeit. Jedenfalls veranlasste die Rezeption der „Dritten“ Bruckner dazu, noch einmal eine gänzlich neue Fassung zu schaffen.

Der Erfolg der „Siebten“ trieb Bruckner dazu an, auch seine anderen Sinfonien publiziert zu bekommen. Während er zwischen 1884 und 1887 mit der Komposition seiner monumentalen „Achten Sinfonie“ beschäftigt war, delegierte er die Aufgabe der Veröffentlichung seiner anderen Werke an seine ehemaligen Studenten. Franz Schalk arbeitete am „Te Deum“, Ferdinand Löwe an der „Vierten Sinfonie“, Löwe und Joseph Schalk an der „Ersten“, und alle drei machten sich daran, Klavierauszüge zu erstellen. Krankheit mag dazu beigetragen haben, dass Bruckner in solchem Maße auf diese Herren angewiesen war. Bruckners Sekretär, Friedrich Eckstein, berichtet, dass der Komponist 1885 nach München aufbrach, um der Aufführung der „Siebten“ beizuwohnen, „nachdem [er] einen Winter voll harter Arbeit, [von] argen Enttäuschungen und vielen schmerzlichen Krankheiten hinter sich hatte.“

Im Oktober 1887 erlitt Bruckner einen weiteren Rückschlag, der ihn dazu zwang, sich nur noch mehr auf seine Gefolgsleute zu verlassen. Hermann Levi, der noch zwei Jahre davor die triumphale Münchner Aufführung der „Siebten“ geleitet hatte und den Bruckner als einen seiner verlässlichsten Unterstützer ansah, sah davon ab, die „Achte“ zu dirigieren. Bruckner war am Boden zerstört. Dieses Ereignis löste die depressive Phase aus, die Bruckners Biographen als seine zweite große Revisionsperiode bezeichnen. Zwischen 1887 und 1892, mit der

Hilfe und der Ermunterung seiner jungen Freunde, schuf er, in der Reihenfolge, Neufassungen der „Vierten“, „Dritten“, „Achten“, „Ersten“ sowie „Zweiten Sinfonie“.

Mit dem Einverständnis des Komponisten begann Franz Schalk 1887 mit der Orchestrierung und den Revisionen an der „Dritten Sinfonie“. Anfang 1888 konnte er schon eine uns nicht bekannte Anzahl (inzwischen verlorengegangener) Seiten des neuen Arrangements der ersten drei Sätze an den Herausgeber in spe, Theodor Rättig, schicken. Inwieweit sich Schalk vor dem Versenden dieser Seiten mit Bruckner abgesprochen hat, ist unklar. Wir wissen aber, dass Bruckner im März dieses Jahres begann, sich für die Änderungen, die Schalk am „Finale“ anbrachte, ernsthaft zu interessieren. Den Rest des Jahres war Bruckner damit beschäftigt, sich, neben seiner Arbeit an den Revisionen der Sinfonien Vier und Acht, mit Schalk über dessen Arbeit am „Finale“ auszutauschen und Korrekturen anzubringen.

Schalks Vorschläge und Bruckners Korrekturen können Seite an Seite in der Österreichischen Nationalbibliothek (unter Mus. Hs. 6081) eingesehen werden. Die ersten drei Sätze existieren als gedruckte Partitur mit handschriftlichen Einträgen des Komponisten; für das „Finale“ gibt es ein von Bruckner und Schalk zusammen angefertigtes Manuskript. Hier gab es ganz klar einen engen Austausch zwischen den beiden. Bruckner akzeptierte einige Vorschläge seines ehema-

ligen Schülers und verwarf andere. „Schalks Fassung lieferte eine Inspirationsquelle für Bruckner“, wie Thomas Röder bemerkt. Nichtsdestotrotz schrieb Bruckner am 1. Januar 1889 Baron Wolzogen, ohne Schalks Mitarbeit zu erwähnen:

„Ich bin wieder gesund, und arbeite seit verflossenem Juni an der ‚3. Sinfonie D-moll‘, [Wagner-Sinf.] welche ich gründlich verbessert habe.“

Warum er dabei dem Baron mitteilte, er hätte mit der Arbeit im Juni – und nicht im Mai, wie in der Partitur vermerkt – begonnen, ist nicht klar.

Eine weitere Komplikation stellte sich im Frühsommer 1888 ein. Gustav Mahler kehrte nach Wien zurück, nachdem er seine Kapellmeisterstelle in Leipzig aufgegeben hatte. Als er davon Wind bekam, dass Bruckner dabei war, die „Dritte Sinfonie“ in neuer Fassung drucken zu lassen, riet er diesem vehement davon ab und bekniete ihn, mit diesem Projekt nicht fortzufahren. Die Gebrüder Schalk waren fuchsteufelswild ob dieser Einmischung von dritter Seite. Bruckner befand sich nun in einer unangenehmen Lage, da er Mahler nicht enttäuschen wollte. Nicht nur, weil er den jungen Komponisten, den er noch 1878 unterrichtet hatte, sehr respektierte, sondern auch, weil Mahler an der 1879 von Rättig veröffentlichten Version der „Dritten“ selbst eng beteiligt gewesen war. Mahler hat-

te damals in beratender Funktion agiert und zusammen mit Rudolf Krzyzanowski eine Klavierfassung erstellt. Bruckner suchte einen Kompromiss. Er bat Rättig, die ersten 52 neu erstellten Stichplatten einzuschmelzen und anstatt dessen für die ersten drei Sätze die Fassung von 1879 zu verwenden – hielt aber an der gemeinsam mit Schalk angefertigten Fassung des „Finales“ fest.

Jene, die mit den früheren Fassungen des „Finales“ der „Dritten Sinfonie“ vertraut sind, werden bemerken, dass dieser Satz in der Fassung von 1889 deutlich kürzer ist. Es besteht hier kein Zweifel, dass der Komponist diese Striche selbst verantwortet hat. Schon in der Partitur von 1879 hatte er optionale Striche der ersten und zweiten Themengruppe in der Reprise vorgeschlagen. Ebenso hatte er eine mögliche Kürzung von 14 Takten in der Durchführung in einem (in seinem geliebten St. Florian aufbewahrten) Fragment der Partitur dieser Fassung mit Bleistift vorgemerkt. Er mag Schalk damit beauftragt haben, neue Übergänge zwischen den Abschnitten zu komponieren; auf jeden Fall hat er aber diese Übergänge Schalks von der ersten zur zweiten Gruppe in der Exposition und vom Ende der zweiten Gruppe in der Reprise zur Coda hin akzeptiert. Er verwarf hingegen andere Übergänge, um sie mit von ihm selbst geschriebenen zu ersetzen. Was Schalks Veränderungen an der Orchestrierung betrifft, so schrieb Bruckner seine Kommentare minutiös in die

Margen, einige behaltend, andere verwerfend.

Ogleich er als Eingeständnis Mahler gegenüber die ersten drei Sätze von 1879 beizubehalten versprach, nahm er, nachdem er mit der Arbeit am „Finale“ fertig gewesen war, trotzdem auch an diesen Sätzen einige Veränderungen vor. Die bedeutendste hierbei ist eine Kürzung vor der Wiederholung des Hauptthemas am Ende des „Adagios“. Das letzte im Manuskript zu findende Datum ist März 1889.

Theodor Rättig veröffentlichte diese Neufassung der „Dritten Sinfonie“ im folgenden Jahr und am 21. Dezember 1890 führte Hans Richter das Werk mit den Wiener Philharmonikern erstmals in dieser Form auf. Die Aufführung war ein durchschlagender Erfolg. Bruckner wurde zwölfmal vom applaudierenden Publikum auf die Bühne zurückgerufen. Vielerorts sprach sich Bruckner mit großer Zufriedenheit über diese neue Fassung aus. Noch bevor das Werk im Druck erschienen war, hatte er dem Kritiker Josef Sittard geschrieben: „In einigen Monaten kommt meine ‚3te Sinfonie‘ in neuer und verbesserter Auflage bei Rättig in Verlag.“ In einem Brief vom 1. Januar 1891 teilte er seinem Biographen August Göllerich mit, dass ihm die neue „D-moll Sinfonie“ „jetzt ins Herz gewachsen“ sei. Und am 14. Januar 1893 schrieb er Hermann Levi, der die „Dritte Sinfonie“ zur Aufführung angesetzt hatte:

„...bitte aber um die neue Bearbeitung, welche unvergleichlich besser ist (von der ersten Bearbeitung will ich nichts mehr wissen.)“

Bis 1981 war die von Rüttig angefertigte Version die am häufigsten aufgeführte Fassung der „Dritten Sinfonie“. Erst 1981 erstellte Leopold Nowak eine Bearbeitung der zweiten Fassung (1877/78) für die „Bruckner Gesamtausgabe“. Nowak brachte 1989 auch eine Ausgabe der Drittfassung heraus, die heftige Debatten ob der Vor- und Nachteile der verschiedenen Versionen auslöste. Manche Kommentatoren fanden, dass die Striche in der späteren Fassung die formale Symmetrie der früheren Version zunichtemachten. Andere wiederum argumentierten, dass es Bruckner daran gelegen war, eine straffere Sonatenform zu erreichen, in der die Rückkehr zur Tonika der triumphalen Coda vorbehalten blieb. Thomas Röder nimmt hierzu folgendermaßen Bezug:

„Trotz der Arbeitsaufteilung, die bei der Vorbereitung des Manuskripts [der ‚Dritten Sinfonie‘] stattfand und ungeachtet jeglicher Vermutungen, dass Bruckners geistiger Zustand vielleicht nicht unbedingt guten Ideen förderlich war, ist die Authentizität des ‚Finales‘ nicht anzuzweifeln. Ästhetische Urteile sind hier nicht relevant. Bruckner sprach sich bezüglich seiner letzten Fassung der ‚Wagner Sinfo-

nie‘ völlig unzweideutig aus: Sie galt ihm als die gültige und allen interessierten Dirigenten zu empfehlende.“

Sinfonie Nr. 4 Es-Dur „Die Romantische“, Erste Fassung, 1876

Kenner Anton Bruckners Musik werden sich vielleicht wundern das Datum „1876“ im Zusammenhang mit seiner Vierten Sinfonie zu sehen, anstatt dem für die erste Version dieses Werks üblicherweise bemühten Jahreszahl „1874“. In der Tat komponierte Bruckner diese Sinfonie in den elf Monaten zwischen Januar und November des letzten Jahres. Als Benjamin Korstvedt aber für die *Neue Anton Bruckner Gesamtausgabe* an der Edition der Erstfassung der Vierten arbeitete, entdeckte er, dass der Ansfeldner Komponist noch 1876 einige Nachbesserungen vornahm, die richtigerweise noch zur 1874er Version und noch nicht zur späteren, grundüberholten zweiten Version gehören. Diese Nachbesserungen umfassen unter anderem zwei zusätzliche Takte zum Ende der Reprise des ersten Satzes. Es ist diese auf ihrem neusten Stand befindliche Version, die Markus Poschner und das ORF Radio-Symphonieorchester Wien auf dieser Aufnahme eingespielt haben.

Doch war 1874 kein besonders gutes Jahr für Bruckner. Unter der Last der noch nicht abgearbeiteten Aufgaben als Hoforganist, versuchend sich mehr Zeit zum

Komponieren zu verschaffen, bewarb sich Bruckner – erfolglos – um Unterstützung vom Oberösterreichischen Landtag sowie vom Österreichischen Generalkonsul in London, Wilhelm Freiherr von Schwarzenborn. Im Juli kam dann die dritte Absage von der Wiener Universität, die ihn für die Stelle eines Lektors in Komposition (Harmonielehre und Kontrapunkt) ablehnte. Wie schon bei den ersten beiden Versuchen war hier Eduard Hanslick die treibende Kraft, da er sich, selbst Professor an der Universität, durch Bruckners Potential als Mitglied der Fakultät wohl bedroht sah. Dessen ungeachtet arbeitete Bruckner weiter an seiner neuen Sinfonie. In der Partitur der Dritten Sinfonie steht eingetragen „31. Dezember 1873 Nacht... vollständig fertig“ und das Datum in der Partitur der Vierten deutet darauf hin, dass Bruckner den ersten Satz schon am 2. Januar 1874 begann und gegen Ende März abschloss. Das Andante komponierte er in den zwei Monaten zwischen dem 10. April und 10. Juni; das Scherzo zwischen dem 13. Juni und dem 25. Juli. Ans Finale machte er sich am 30. desselben Monats und schloss die Arbeiten schließlich am 22. November ab – um 8.30 abends, wie er selber in der Partitur vermerkte.

Am 1. Mai, 1877, schrieb Bruckner dem deutschen Musikkritiker Wilhelm Tappert, der eine Aufführung in Berlin zu arrangieren hoffte:

„Gestern nahm ich die Partitur der 4. Symphonie zur Hand und sah zu meinem Entsetzen, dass ich durch zu viele Imitationen dem Werk schadete, ja oft die besten Stellen der Wirkung beraubte. Diese Suche nach Imitationen ist Krankheit beinahe“.

Zu diesem Zeitpunkt begann er eine Reihe von Revisionen in der Partitur, die in diesem Ausmaß nur denen der Dritten Sinfonie gleichen. Im Großen und Ganzen zielen die Veränderungen darauf ab, die Sinfonie zu straffen und sie durch die Streichung vieler Figuretionen und komplexer kontrapunktischer Elemente leichter spielbar zu machen. Auch an der Phrasenstruktur arbeitete Bruckner auf eine „rhythmische Regulierung“ hin, um die Sinfonie geradliniger zu machen. Zudem fügte er noch eine Basstuba und, in der dritten Version, eine Piccoloflöte dem Orchesterapparat hinzu.

Zwei Jahre später, 1878, revidierte Bruckner seine Sinfonie von Grund auf, inklusive des inzwischen berühmten und beliebten „Jagd-Scherzo“, welches das „Alphorn-Scherzo“ ersetzte. Das Finale, vom Komponisten selber als „Volksfest-Finale“ bezeichnet, basierte noch auf dem der Erstfassung, aber war nun um 133 Takte gekürzt. Im darauffolgenden Jahr schrieb er dann ein gänzlich neues Finale und stellte damit die Sinfonie fertig, die wir als seine Zweitfassung der Vierten kennen. Hans

Richter hob diese Version am 20. Februar 1881 mit den Wiener Philharmonikern aus der Taufe; es ist inzwischen die am häufigsten aufgeführte Version dieser Sinfonie.

Weitere neun Jahre später, 1887, begann Bruckner, von Ferdinand Löwe und eventuell auch Franz Schalk unterstützt, an einer dritten Fassung zu arbeiten, welche schließlich 1889 vom Albert J. Gutmann Verlag in Wien veröffentlicht wurde. In dieser Version ist das Scherzo nach dem Trio gestrichen, das Finale nochmals gekürzt, und die Spielanweisungen sind deutlich modifiziert. Richter dirigierte auch die Premiere dieser dritten Version, in Wien, am 22. Januar 1888.

Bis 1936, als Robert Haas schließlich die zweite Version als Teil der alten Gesamtausgabe veröffentlichte, war nur diese Partitur der dritten Version öffentlich zugänglich; die erste Version hingegen sah erst 1975 das Tageslicht, als sie von Leopold Nowak veröffentlicht wurde und von dem unermülichen Bruckner-Enthusiasten Kurt Wöss mit den Münchner Philharmonikern am 20. September in Linz uraufgeführt wurde. Da ihre technischen Schwierigkeiten, die die Orchestermusiker zu Bruckners Zeiten noch vor unüberwindbare Probleme stellte, inzwischen für heutige Orchester kaum ein Problem mehr sind, können wir nun diese monumentale Urfassung der Vierten so hören, wie sie Bruckner ursprünglich einmal geplant hatte.

Die ersten 18 Takte sind in der ersten wie zweiten Version identisch. Die punktierte Figur, die Intervalle der Quint, der Sext und die verminderte sechste Stufe spielen noch bedeutende Rollen im weiteren Verlauf der Sinfonie. Mit all ihren exemplarischen Brucknerismen – den in den pianissimo gehaltenen Streichern, dem Hornsolo, und dem absteigenden chromatischen Basslauf – ist dies eine der ansprechendsten Passagen in all seiner Musik. Auch könnte man sich fragen, ob das notierte Cis im 7. Takt von Bruckner nicht vielleicht als Verneigung vor Beethoven gedacht war, der seine „Eroica“ Sinfonie in Es-Dur mit sechs Takten Tonika-Dreiklang beginnen lässt um dann in den Celli ebenfalls den ersten nicht-diatonischen Ton, eben das berühmte Cis, auf die Eins im siebten Takt erklingen zu lassen.

Das einleitende Thema wird nun wiederholt, erweitert, und entfernt sich immer weiter von der Tonika und führt uns dann zu dem sogenannten Bruckner-Rhythmus, jeweils von der entsprechenden Triole gefolgt von der entsprechenden Triole gefolgt von der entsprechenden Triole (z.B. zwei Viertel + Vierteltriolen). Die Verbindung zur zweiten Gruppe (in Bruckners Worten der „Gesangsgruppe“) ist in der Version von 1876 um vier Takte kürzer und endet mit der ersten der Generalpausen die, durch die ganze Sinfonie hinweg, die Sätze nochmals unterteilen. In der Partitur von 1880 kehrt das rhythmische 2-3 Muster in der dritten Themengruppe in B-Dur im *fortissimo* zurück. In der ersten Fassung baut

die dritte Gruppe auf der punktierten Figur und der Quint aus dem Eröffnungsthema auf. Die Durchführung ist in der 1876er Version erheblich länger und vieles davon einzigartig. Zwei Verweise auf das Schlafmotiv aus der *Walküre* wurden in den späteren Versionen entfernt. Ebenso entfernt wurde ein besonders markanter achtundzwanzig Takte langer Abschnitt von größtenteils binär unterteilten Achtel-Sextolen. Diese Sextolen kehren mit dem punktierten Sechzehntel-Rhythmus zurück und erzeugen zu Ende der Reprise eine besonders dichte Textur. Ein lieblicher Kanon über das einleitende Hornthema in E-Dur in der 1876er Coda ist eine weitere der vielen kontrapunktischen Passagen, die den späteren Revisionen zum Opfer gefallen sind. Auffallend in ihrem Fehlen in der Coda der früheren Partitur sind der Bruckner-Rhythmus und die abschließenden Wiederholungen des Eröffnungsmotivs.

Das schöne Andante – mit mehr als einem Hauch von Schubert – ist ein außerordentlich origineller Satz, der seine Ursprünge in einer von Bruckner noch unter seinem Kompositionslehrer Otto Kitzler in Linz ausgeführten historisierenden Studie hat. Zwar könnte man den Satz mehr oder weniger als Sonatenform analysieren, jedoch würde dieser Begriff kaum der einzigartigen thematischen Gestaltung gerecht werden. Manch Musikologe hat den Satz auch als ein Rondo beschrieben, das in seiner Form den Rondos in den Adagios der späteren Sinfonien äh-

nelt: A – B – A1 – B1 – A2. Aber diese Beschreibung ignoriert die vielen strukturellen Merkmale (einschließlich der ausgedehnten Durchführung) die sich eindeutig aus der Sonatensatzform ableiten.

Der Satz beginnt mit einem vierzehntaktigen, schrittweise voranschreitenden Thema in c Moll, das sich in den Celli über drei Oktaven erstreckt. Bruckner selbst bezeichnete es später als „Lied“, Constantin Floros als „nächtlichen Pilgermarsch“. Gegen Ende dieses Themas lässt ein einsames Horn eine eindringliche punktierte Figur aus dem ersten Satz im Hintergrund erklingen. Die Phrase wiederholt sich in variiert Form unter Hinzufügung von Holzbläsern und Violinen und führt zusammen mit der punktierten Figur im Horn zu einer neuen choralartigen Melodie, die Bruckner später als ein „Gebet“ der Streicher in Es-Dur bezeichnete. In der ersten Fassung der Sinfonie wird diese neue Melodie noch von wunderschönen, filigranen kontrapunktischen Figuren in den Klarinetten und ständigen Wiederholungen der punktierten Figur begleitet, nun gespielt von zwei einander antwortenden Hörnern. Diese Begleitung vereinfachte Bruckner in späteren Versionen.

Eine Reihe absteigender Akkorde mit Vorhalten in den Holzbläsern dient dann als Übergang (in der Fassung von 1876 um vier Takte länger) zurück zur Tonika c-Moll und einer neuen Sektion, die in der ersten Fassung noch mit „Adagio“ bezeichnet wurde.

Hier beginnt eine wunderschöne Melodie in den Bratschen, die Bruckner als „Serenade“ bezeichnete, wahrscheinlich in Anspielung auf die pizzicato Streicherbegleitung. In seinen späteren Überarbeitungen verzichtete er auf die Adagio-Angabe und schrieb nun eine fast identische Musik an dessen Stelle, allerdings in Doppelnotenwerten – d.h. die Viertel-, Achtel- und Sechzehntelnoten in der Fassung von 1876 wurden zu Halben, Vierteln und Achteln. Die Bratschenmelodie besteht aus acht Takten, die wiederum nach Es-Dur modulieren. Sie werden wiederholt und enden diesmal in C-Dur. Diese bemerkenswerte Adagio-Passage ist nur schwerlich in einen formalen Kontext einzuordnen, da sie tonal weder der traditionellen Sonaten- noch der Rondoform entspricht. In Ermangelung eines besseren Begriffs nannte Donald Francis Tovey die Passage eine „Episode“. Bruckner hatte bereits im ersten Abschnitt des Satzes im voranschreitenden Thema und dem Choral zur Durparallele moduliert. In der Reprise entfällt das Choralthema und ein stark ausgedehntes Adagio mit einer Bratschenmelodie nimmt den Platz der zweiten Themengruppe ein.

Das Tempo kehrt nach dem ersten Andante zu *Andante quasi allegretto* zurück und die fallenden Vorhalte in den Holzbläsern leiten die Durchführung ein, die hauptsächlich auf dem voranschreitenden Thema und dem Adagio basiert. Die Reprise beginnt ruhig in c-Moll mit zwei abwechs-

lungsreichen, jedoch vollständigen Wiederholungen des voranschreitenden Themas. Die fallende Übergangsfigur der Holzbläser, deren Vorhalte geglättet sind, kehrt in den Streichern vor dem zweiten Adagio zurück, aber nun in d-Moll beginnend. Nach anfänglichen Wiederholungen liefert das Bratschentema jetzt Material für eine weitere formale Besonderheit – eine zusätzliche Durchführungsphase, die schließlich zu c-Moll zurückkehrt. Das Tempo ändert sich erneut zu *Andante quasi allegretto* um eine spektakuläre Coda entstehen zu lassen, die in erster Linie auf der einleitenden Quinte und dem punktierten Motiv aus dem ersten Satz sowie dem von pulsierenden Triolen begleiteten voranschreitenden Thema (in der Partitur im 12/8-Takt notiert) aufgebaut ist. In späteren Fassungen vereinfachte Bruckner die äußerst schwierigen Geigenfiguren, die sich noch in der von 1876 befinden. Die Musik baut sich vom *pianissimo* zu einem *fortefortissimo* in C-Dur auf, um dann in einem letzten Auftreten der punktierten Figur in den Hörnern zu verklingen.

Das Scherzo und das Trio sind so nur in dieser Fassung zu finden und werden von ihren bekannteren Gegenstücken in der zweiten Version überschattet. Dennoch sind sie einer eingehenderen Betrachtung wert. Dieses Scherzo wird wegen seiner zahlreichen unbegleiteten Waldhornpassagen auch als „Alphorn-Scherzo“ bezeichnet. Obwohl in Es-Dur stehend, beginnt der Satz in der

Dominante mit einem dieser Soli, welche die punktierte Figur, die fallende Quinte und die sechste Stufe (in diesem Fall Ges) des Eröffnungsthemas vom ersten Satz aufweist. Die metrische Zweigegegen-Drei-Unterteilung zeigt sich ebenso und ist sowohl im Scherzo als auch im Trio zu hören.

Dieser dritte Satz beginnt mit 54 Takten auf einem Orgelpunkt B, bevor er sich über das Ces von der Eröffnung der Symphonie zu einer lyrischeren Passage auf einem 20 Takte währenden Orgelpunkt G bewegt. Bruckner setzt dann zu einer der für ihn so typischen ansteigenden chromatischen Basslinien an, die, durch zwei Oktaven gehend, in das im *fortefortissimo* erklingenden anfänglichen Hornthema in den Blechbläsern mündet, während das Holz und die Streicher einen b Moll-Dreiklang in der zweiten Umkehrung spielen. Das F im Bass erweist sich schließlich als die Dominante, und der erste Teil des Scherzos endet in B. Das auf sich allein gestellte Hornthema beginnt die Durchführung, die sich chromatisch über Orgelpunkte in Des und As nach oben schwingt, nur um im *fortefortissimo* auf F niederzukommen – diesmal mit der punktierten Figur in den Blechbläsern. Das Solohorn leitet dann die Wiederholung des ersten, nun auf der Tonika Es endenden Abschnitts ein. Auch in dem charmanten Trio (in As-Dur gehalten), welches wiederum stark auf den Zweigegegen-Drei-Rhythmus setzt, spielen die Bratschen eine herausragende Rolle. Die A – B – A1-

Form endet ruhig in F-Dur mit der nun schon vertrauten, immer im Hintergrund präsenten punktierten Figur in den Hörnern. Die Wiederholung des Scherzos endet mit einer kurzen Coda.

Das einleitende Hornthema des ersten Satzes ist auch prominenter Bestandteil des Finales in dem für Bruckner typischen Zweier- und Dreierhythmus. Hier und da verlangt der Komponist, dass diese fünf Notenwerte zu Quintolen glattgebügelt werden, wodurch er komplexe, zum Teil nur schwer ausmachbare, metrische Kombinationen erzielt. Wieder ist es ein Orgelpunkt auf der Dominante B, mit dem der Satz beginnt. Die Melodie in den Hörnern wird zu einem Spielball über einem ausgeklügelten kontrapunktischen, rhythmischen Konstrukt der, anschwellend, im Hauptthema der ersten Gruppe mündet: Fallende Oktaven in Es und eine Terz tiefer, Ces, alles in ganzen Noten gehalten und gefolgt von einer weiteren Generalpause. In nur wenigen Takten stellt Bruckner klar, welche Doppelfunktion das Ces die ganze Sinfonie überschattet. Erst auftretend als verminderte sechste Stufe von Es-Dur, lässt der Komponist das Ces hier via Bruckner-Rhythmus und dem Schritt von Es zu B wiedererscheinen. Darauf kehrt es zu seiner sekundären Rolle als H, der Dominante von E-Dur zurück. Folgend setzt sich Es durch, bevor die ganze Gruppe die Wiederholung in Angriff nimmt. Nur muss dieses Mal das Oktaventhema

einem *fortissimo* Statement der punktierten Figur und Quint in F-Dur weichen.

Die kontrastierende zweite Themengruppe beginnt in C-Dur und bringt eine Volksliedgleiche Melodie mit sich. Das *fortissimo* blitzt mit einer reinen Molltonleiter in B auf, was die dritte Themengruppe auf den Weg bringt. Wie schon in der korrespondierenden Stelle im ersten Satz sind hier Motive der zweiten Gruppe als die Exposition abschließende Codetta zu hören. Die enorme Durchführung baut sich zu einem gewaltigen Ausbruch auf, in dem das fallende Oktavmotiv und darauffolgende Takte im Bruckner-Rhythmus breit ausgebaut werden. Vielleicht ist die dominante Präsenz hier der Grund dafür, dass das Thema in der reduzierten Reprise nicht noch einmal vorkommt. Dafür kommt es mit aller Macht in der Coda an den Tag, welche in Glanz und Gloria mit dem inzwischen gut bekannten, das Werk einleitenden Hornmotiv, nun zur Oktav erweitert, endet.

Jahre später bezeichnete Bruckner seine Vierte Sinfonie als „Die Romantische“. Wann genau er dem Werk diesen Beinamen gab ist nicht klar. In der Erstfassung von 1874 zumindest gibt es keinen Hinweis darauf. Thomas Röder suggeriert, dass dem Komponisten die Idee dazu während seines ersten Besuchs in Bayreuth, 1876, frisch unter dem Eindruck von Wagners Vorstellung der „romantischen Oper“, kam. Constantin Floros geht sogar spezifisch davon aus, dass

Bruckner das Wort „romantisch“ engstens mit der Welt des *Lohengrin* verband. Zumindest seine späteren illustrativen Erläuterungen zu dem Werk – das morgendliche Signal des Türmerhorns, aus der Stadt sprengende Ritter, Vogelstimmen, Gebet, Ständchen, Jagd, Volksfest, Regenwetter – deuten durchaus auf eine romantisch-verklärte Vision einer mittelalterlichen Ritterzeit hin.

Sinfonie Nr. 4 Es-Dur „Die Romantische“, Zweite Fassung, 1878–80 „Volksfestfinale“, 1878

Die vierte Sinfonie ist, seit ihrer ersten erfolgreichen Aufführung mit den Wiener Philharmonikern unter Hans Richter am 20. Februar 1881, eines von Anton Bruckners populärsten Werken. Der Erfolg der Vierten war allerdings hart erarbeitet. Der Komponist überarbeitete die ganze Sinfonie zwei- und das Finale gar dreimal. Man unterscheidet heute zwischen drei unterschiedlichen, eigenständigen Versionen der Sinfonie: Der Ersten (1874-76), der Zweiten (1878-80), und der Dritten (1889) vom Wiener Albert Gutmann Verlag herausgegeben. Diese Aufnahme widmet sich der zweiten und meistaufgeführten Version, in einer als Teil der Neuen Anton Bruckner Gesamtausgabe erschienenen neuen Edition von Benjamin Korstvedt. Ebenso zu hören ist Korstvedts Edition des *Volksfest-Finales*, welches Bruckner 1878 komponiert hatte,

um es dann 1880 mit einem gänzlich neuen Finale zu ersetzen.

Bruckner erstellte die erste Version der Vierten Sinfonie über einen Zeitraum von elf Monaten, zwischen Januar und November 1874 und nahm 1876 nur noch geringfügige Änderungen vor. Er schickte darauf eine Abschrift der Partitur an Wilhelm Tappert, einen Berliner Musikkritiker, der bemüht war, eine Aufführung des Werkes zu organisieren. Allerdings müssen Bruckner bald Zweifel an dem Werk gekommen sein, denn schon am 6. Dezember 1876 schrieb er Tappert, mit der Bitte, im zweiten Satz, dem *Andante*, einige Änderungen vorzunehmen. Einige Monate später, am 1. Mai 1877, schrieb er Tappert wieder:

„Gestern nahm ich die Partitur der 4. Sinfonie zur Hand u sah zu meinem Entsetzen, daß ich durch zu viele *Imitationen* dem Werk schadete, ja oft die besten Stellen der Wirkung beraubte. Diese *Sucht* nach *Imitationen* ist Krankheit beinahe.“

Am 12. Oktober des gleichen Jahres sah er sich dann schon mit der Notwendigkeit einer umfassenden Überarbeitung konfrontiert und schrieb Tappert erneut, diesmal mit der Bitte ihm die Partitur und Stimmen zurückzuschicken, denn:

„Ich bin zur vollen Überzeugung gelangt, daß meine 4. *romant. Sinfonie* einer

gründlichen Umarbeitung dringend bedarf. Es sind z.B. im *Adagio* zu schwierige, unspielbare Violinfiguren, die Instrumentation hier u. da zu überladen u. zu unruhig. Auch Herbeck, dem dieß Werk überaus gefällt, machte dieselben Bemerkungen u. bestimmte mich in meinem festen Entschlusse, diese *Sinfonie* theilweise *neu* zu bearbeiten.“

Bruckner hatte zumindest das im Brief als *Adagio* bezeichnete *Andante* mit dem Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck im September durchgespielt. Es gibt allerdings keinen Beweis, das Herbeck tatsächlichen Einfluss auf den schlussendlichen Verlauf der Revisionen hatte.

Benjamin Korstvedt konnte schlüssig darstellen, dass Bruckner tatsächlich schon lange vor seiner Bitte an Tappert, das Notenmaterial zurückzuschicken, mit der Umarbeitung begonnen hatte. Skizzenblätter für bedeutende Eingriffe in den ersten Satz wurden schon im Juli 1877 angefertigt, obgleich das früheste Datum im Autographen der neuen Version (Mus.Hs.19476 in der Österreichischen Nationalbibliothek) der 18. Jänner ist. Bruckner stellte die Umarbeitungen am ersten Satz am 25. Juni 1878 fertig. Schon am nächsten Tag begann er die Arbeit am *Andante*, welche am 31. Juli erledigt war. Im Autographen des *Volksfest-Finales* (MH 6778/c in der Wienbibliothek) stehen die Daten „1. August 1878“ und „30. Sep-

tember 1878“; Bruckner hat also die meiste Arbeit daran verrichtet, als er in St. Florian auf Urlaub war. Der inzwischen als , sogenannte „Jagdscherzo“ bekannte dritte Satz, gänzlich neu in der zweiten Version, datiert vom Dezember 1878. Abgesehen von eher kleinen Veränderungen, auf die wir noch zurückkommen, standen die ersten drei Sätze Ende 1878 so, wie wir sie heute aus dieser Version der Sinfonie kennen. Zwischen November 1879 und Juni 1880 komponierte Bruckner dann einen de facto neuen Finalsatz (auch wenn er freilich noch Material des Vorgängersatzes behielt) und entfernte das Volksfest-Finale aus dem Autographen. Im Verlauf des Jahres folgten dann noch weitere Retuschen am Finale. Diese waren schon Teil der Aufführung 1881 und sind seitdem Teil jeder Aufführung der zweiten Version der Vierten Sinfonie.

Unter den auf die 1881 Premiere vorbereitenden Maßnahmen war unter anderem eine Aufführung der Binnensätze auf zwei Klavieren von Felix Mottl und Hans Paumgartner im Rahmen des Wiener Akademischen Wagner-Vereines am 4. Februar 1880. Acht Monate später, am 7. Oktober, spielten die beiden auch den ersten Satz für den Wagner-Verein. Mit dem Schülerorchester des Konservatoriums erklangen am 28. und 29. Oktober 1880 erstmalig die ersten drei Sätze in Proben. Der Konservatoriumsdirektor Joseph Hellmesberger, für den Bruckner sein Streichquintett komponiert hatte, dirigierte am ersten Tag;

der Komponist selber am zweiten, während Hellmesberger, zum Entzücken Bruckners die schönen Bratschenmelodien im *Andante* als Solo spielte.

Wenige Wochen davor, am 6. Oktober, hatten die Wiener Philharmoniker die Sinfonie – oder zumindest einen Teil davon – in einer sog. Novitätenprobe durchgespielt, in welcher die Musiker darüber abstimmten, ob sie das Stück öffentlich aufführen wollen würden... oder nicht. Es gibt allerdings keine Überlieferung, wie diese Abstimmung ausfiel. Das *Neue Wiener Tageblatt* vom 12. Februar 1881 berichtete, die Sinfonie wäre beim Orchester durchgefallen. Der Dirigent des Orchesters, Hans Richter, antwortete unverzüglich mit einem offenen Brief an den Herausgeber, in dem Richter um Berichtigung bittet: Die Philharmoniker, die schon 1873 bei der 2. Symphonie unentgeltlich mitgewirkt hätten, hätten die 4. Symphonie nicht abgewiesen, sondern nur die Aufführung einzelner Sätze erwogen, wogegen er, Richter, sich ausgesprochen habe, das ganze Stück in einem Konzert aufzuführen.

Die Zeitung veröffentlichte eine entsprechende Richtigstellung und tatsächlich organisierte Richter am 20. Februar 1881 eine Aufführung der Sinfonie bei einem Benefizkonzert des Wagner Vereins zugunsten des Deutschen Schulvereins. Entsprechend waren Tickets für eine Hörschaft erhältlich, die wesentlich breiter aufgestellt war, als es das traditionell konservative Abonnement-

publikum der Philharmoniker gewesen wäre. Das Konzert wurde ein außerordentlicher Erfolg für Bruckner – sein erster richtiger Erfolg mit einer Sinfonie in Wien. Eine der berühmtesten Anekdoten über den Komponisten beschreibt, wie er nach den Proben voller Dankbarkeit einen Taler in Richters Hand gedrückt, und dazu gesagt haben soll: „Trinken Sie auf meine Gesundheit ein Glas Bier!“ Richter die Münze angeblich sein Leben lang aufbewahrt und im selben Zuge über die *Vierte Sinfonie* verlautbaren lassen: „So etwas ist seit Beethoven nicht mehr geschrieben worden, Bruckner; Sie sind verkannt!“

Alles in allem resultierten Bruckners Revisionen in den späten 1870ern in eine Straffung der Sinfonie und eine spielerleichternde Vereinfachung, indem der Komponist einige der komplexen Streicherfiguren und den dichten Kontrapunkt, die noch die erste Fassung ausmachten, eliminierte. In der Folge ist die zweite Version deutlich transparenter. Er fügte noch eine Basstuba zum Instrumentarium und restrukturierte den Rhythmus, um ihn kantiger zu machen: Ein Prozess den er „rhythmisch Regulierung“ nannte. Im Zuge dessen beseitigte er viele der ganzen Pausen, die in der früheren Version verschiedene Sektionen innerhalb der Sätze voneinander abgrenzten.

In der ersten wie zweiten Version basiert der erste Satz auf dem gleichen Material; die ersten 18 Takte mit dem charakteristi-

schen rhythmisch punktierten Hornmotiv sind identisch. Die dritte Themengruppe in der Version von 1878 bedient sich des bekannten Bruckner-Rhythmus (in diesem Fall Viertel – Viertel – Vierteltriole) aus dem zweiten Teil der ersten Gruppe, während die entsprechende Passage in der ersten Version die punktierte Hornfigur vom Beginn des Satzes benutzt. Die Durchführung ist 1878 deutlich kürzer; ein Resultat der Streichung einer ausgedehnten Passage von komplexen Streicherfiguren zum Ende der Durchführung hin. Die Reprise wurde 1878 umorchestriert. Anstatt in einem von einer Pause gefolgt, dreifachen *forte* zu kulminieren, schlüpft sie ganz sachte und butterweich – von der nun prominent widerkehrenden Hornfigur begleitet – in die Coda.

Das wunderbare *Andante* ist, in jeder der verschiedenen Versionen, einer der unbestritten schönsten Sätze die Bruckner je geschrieben hat. Johann Herbeck hat Bruckner zu Recht überschwänglich mit Schubert verglichen, als er diesen Satz 1877 zum ersten Mal hörte. Es ist ein ganz außergewöhnlich origineller Satz in einer Form, in der sich, wie Felix Dierngarten gezeigt hat, Bruckner auf seine Studien von Rondos mit Durchführung unter Otto Kitzler 1862 in Linz bezieht. Auch wenn man den Satz als locker angelegte Sonatenform analysieren könnte, so würde dieser Begriff kaum der einzigartigen thematischen Formgebung gerecht werden. Manche Musikologen haben den Satz auch als Rondo

im Stile der Adagios der späteren Sinfonien des Komponisten – A – B – A1 – B1 – A2-beschrieben. Aber auch diese Beschreibung hilft nicht, die mannigfaltigen, eindeutig von der Sonatenform stammenden strukturellen Merkmale zu erkennen.

Der Satz beginnt mit einem über drei Oktaven schreitenden Thema von Conductus-Charakter in c-Moll in den Celli. Bruckner selber bezeichnete es als „Lied“. Zum Ende dieses Themas, welches in der zweiten Version von vierzehn auf zwölf Takte schrumpfte, erhebt sich ein einsames, punktiertes Horn aus dem Hintergrund, mit einem aus dem Hauptthema abgeleiteten Motiv aus dem ersten Satz. Diese Figur bleibt über den ganzen weiteren Verlauf des *Andante* präsent, wiederholt sich in abgeänderter Form, unter Zunahme der Holzbläser und Geigen, was uns zu einer neuen, choralartigen Passage bringt, welche Bruckner als „Gebeth“ bezeichnet hat. In der ersten Fassung beginnt diese Passage noch in eindeutigem Es-Dur und endet in As-Dur. In der zweiten Fassung beginnt sie, dank der kleinen Sext des Harmonisch Dur, schon deutlich ambivalenter. Die wunderbar filigrane, die Chormelodie begleitende Kontrapunktik in den Klarinetten der ersten Version wurde in der 1878-Fassung gestrichen.

Eine Reihe von absteigenden, von den Holzbläsern aufgehaltene Akkorden bringt uns zurück zur Tonika c-Moll und einem neuen Abschnitt des Teils, welcher in der ersten Version mit „Adagio“ bezeichnet ist. Die Brat-

schen beginnen die wunderschöne Melodie, die Bruckner „Ständchen“ nannte... vermutlich auf Grund der pizzicato gehaltenen Streicherbegleitung. 1878 strich er die Indikation „Adagio“ und schrieb die mehr oder weniger identische Musik in verdoppelten Notenwerten – d. h. die Viertel, Achtel und Sechzehntel der 1874-76 Version wurden zu Halben, Vierteln und Achteln. In beiden Fassungen läuft die Passage auf C-Dur hinaus. Die gepunktete Figur in den Bläsern zusammen mit den absteigenden Vorhalten der Holzbläser läuten dann die Durchführung ein, die nun deutlich länger ist, als in der ersten Version. Diese basiert in erster Linie auf dem eingangs gehörten schreitenden Thema und den *pizzicati* mit ihrer Bratschenbegleitmelodie. Die Rückkehr zu c-Moll für die nun gekürzte Reprise ist, dank einer Acht-Takte *pianissimo* Vorbereitung in den Hörnern, Streichern und Pauken, in der zweiten Version eindeutiger ausgeführt. Aus der 1878-Fassung ist der Choral gestrichen, das Bratschen-Ständchen wird in Gänze gespielt, in d-Moll beginnend und in D-Dur aufgehörend. Die fantastische Coda mit ihrem überwältigenden C-Dur *forte-fortissimo* wurde zu großen Teilen 1878 revidiert, insbesondere die schwierigen Streicherpassagen, die Bruckner schon in seinem Brief vom Oktober 1877 an Tappert erwähnt hatte, sind nun durch einfachere Streicherfiguren ersetzt. Zu Ende klingt die zweite Version mit dem von den Pauken aufgenommen schreitenden Thema des Anfangs aus.

Das neue, 1878 geschriebene Scherzo, voller mitreißender Passagen für die Blechbläser und dem köstlichen, tänzerischen Trio, war schon immer einer der populärsten Sätze aus Bruckners Sinfonien. Der Spitznamen „Jagdscherzo“ kam vom Komponisten persönlich, der den großartigen Beginn im Bruckner-Rhythmus (2+3) als „Jagdthema“ im Autographen bezeichnete. Einen Entwurf für das Trio betitelte er zudem „Tanzweise während der Mahlzeit auf der Jagd“. Ein Merkmal, welches das neue Scherzo mit dem alten gemein hat, ist der insistierende Orgelpunkt. Bruckner ist auch die Quelle für die Betitelung des „Volksfest“ Finales, eine Bezeichnung, die er in eine Partiturabschrift des 1878 Finales schrieb. Es ist um 133 Takte kürzer als das Finale in der ersten Version, wenn auch das Material größtenteils identisch ist. Wie schon zum Ende des *Andante* hin, wurde das Streicher-material in der zweiten Themengruppe drastisch vereinfacht. Die 1878er Coda ist weitestgehend neu.

Es wurde von Kommentatoren oft und korrekterweise bemerkt, dass das Finale, welches Bruckner 1879/1880 schrieb, einen deutlich düsteren Farbton aufweist als die drei vorangegangenen – und einen Fingerzeig auf die noch folgenden Sinfonien darstellen. In dem neuen, geheimnisvollen b-Moll Beginn schwillt die Musik über Anspielungen auf das Hornmotiv des ersten Satzes und auf das *Jagdscherzo* zu einer

kräftigen *fortissimo* Verkündung des ersten, früheren Versionen entnommenen Themas mit oktaviertem Es und dem typischen Bruckner-Rhythmus. Die zweite 1879/80 entstandene Themengruppe beginnt mit einer wunderschönen neuen Melodie in c-Moll die in eine heiterere, ebenfalls früheren Versionen entlehnten, C-Dur Melodie mündet. Der fast brachiale dritte, auf dem ersten Thema aufbauende Themenkomplex kam 1879/80 neu dazu und beginnt in b-Moll. Auch die Durchführung von 1879/80 ist in wesentlichen Teilen neu; zur Mitte hin baut sie auf das in Moll gehaltene Thema, welches Bruckner zur Exposition der zweiten Themengruppe hinzugefügt hatte. Wie Benjamin Korstvedt hervorgehoben hat, änderte Bruckner das Ende der Durchführung, bzw. den Beginn der Reprise diverse Male. Die Reprise wie sie uns heute bekannt ist, unterschlägt die b-Moll Introduction und beginnt direkt mit dem mächtigen Oktavthema. Die erste Version hingegen hielt an der Introduction fest und eliminierte das Oktavthema. In der Reprise von 1879/80 wurde die dritte Themengruppe getilgt. Und die neue Coda ist schlicht umwerfend.

Die Titelblätter der Autographen aller zwischen 1878 und 1880 erstellten Sätze bezeichnen die Vierte Sinfonie als die „romantische“. Wann Bruckner sich diesen Titel ausgedacht hat und was er genau damit meinte, ist nicht klar. Thomas Röder spekuliert, dass ihm die Idee 1876 bei sei-

nem ersten Besuch in Bayreuth gekommen sein mag, unter dem Eindruck von Wagners Vorstellung von romantischer Oper. Constantin Floros geht sogar so weit, uns nahe-zulegen, dass in Bruckners Vorstellung die Bedeutung des Wortes „romantisch“ am besten mit dem Kosmos des *Lohengrin* zu beschreiben sei. Und tatsächlich passen die diversen überlieferten Kommentare und Beschreibungen, die Bruckner in Briefen und Manuskripten hinterlassen hat – das Signal des Türmerhorns vom Rathaus, aus der Stadt sprengende Ritter, Lied, Gebeth, Stänchen, Jagd, Tanzweise und Volksfest – durchaus gut in eine romantische Vision der mittelalterlichen Welt des *Lohengrin*.

In den Jahren 1880 und 1881, im Zusammenhang mit der ersten Aufführung, nahm Bruckner ein paar weitere Veränderungen an der Sinfonie durch: unter anderem strich er eine weiltläufige Passage im *Andante*. Er machte 1886 noch weitere Revisionen, als er das uns inzwischen geläufige finale Statement des Hornthemas des ersten Satzes den Hörnern auch ins Ende der Coda des Finales schrieb. Bruckner notierte diese Veränderungen in eine Partiturabschrift, die er dann dem Dirigenten Anton Seidl gab, der sie nach New York nehmen sollte. Diese Änderungen sind des Komponisten finalen Beiträge zu der uns als „zweiten Version“ bekannten Edition der Vierten Sinfonie und sind in der hier eingespielten Korstvedt-Edition berücksichtigt.

Sinfonie Nr. 4 Es-Dur „Die Romantische“, Dritte Fassung, 1888

Die Mitte der 1880er Jahre war Zeuge einiger der größten Erfolge Bruckners sowie einer seiner tiefschürfendsten Enttäuschungen. Im Dezember 1884 dirigierte Arthur Nikisch die erfolgreiche Premiere der „Siebten Sinfonie“ in Leipzig und im März des folgenden Jahres leitete Hermann Levi eine triumphale Aufführung der „Siebten“ in München. Die zwei Konzerte waren die ersten internationalen Erfolge für Bruckner als Komponist. Kaum zwei Jahre später allerdings barst Bruckners neugewonnenes Selbstbewusstsein als Levi es ablehnte, die gerade vollendete „Achte Sinfonie“ – auf die Bruckner besonders stolz war – aufzuführen. Levis Absage war gefolgt von ausgedehnten Revisionen der „Dritten“, „Vierten“ und „Achten“ Sinfonien. Bei diesen Überarbeitungen waren Bruckner zwei ehemalige Schüler zur Hand, Franz und Joseph Schalk, die einen weitreichenden Einfluss auf seine Musik, Karriere, und sein Vermächtnis hinterlassen sollten. Die Beteiligung – „Eimischung“ mögen manche sagen – in die Druckvorbereitung der Partituren ist bis heute eine der umstrittensten musikologischen Kontroversen.

Das professionelle Interesse der Schalk-Brüder an Bruckners Musik entfachte sich, als Joseph 1881 ein Arrangement von Bruckners „Streichquintett“ für Klavier zu vier Händen erstellte und dazu Proben in seiner

Wohnung für die Erstaufführung im November desselben Jahres abhielt. Im selben Jahr überzeugte Franz, damals Geiger in der Badischen Staatskapelle, den Hofkapellmeister Felix Mottl die heute als zweite Fassung bekannte Version (1878–1880) der „Vierten Sinfonie“ aufzuführen. Die Aufführung wurde zu einem Debakel. Am 14. Dezember 1881, nach der Aufführung, schrieb Franz seinem Bruder:

„Die Bruckner'sche Symphonie ist gänzlich durchgefallen . . . Es ist mir eklig, weiter darüber zu schreiben und es reut mich bitter, Mottl zur Aufführung, die mehr geschadet als genützt, angespornt zu haben . . . Den Durchfall der Symphonie wirst du Bruckner am besten verhehlen.“

Von diesem Zeitpunkt an wurden die Brüder zu Bruckners Anhängern, Beratern, Unterstützern, Freunden, Lektoren, Arrangeuren, Interpreten, und, in den Endfassungen der „Dritten“, „Vierten“ und „Achten“ Sinfonien, gar Mitkomponisten. Zu ihrer Ehrenrettung sei gesagt, dass sie die unzähligen Stunden in denen sie Bruckner halfen alle ohne Gegenleistung oder finanziellen Ansporn investierten. Zudem wird die Arbeit kaum eine leichte gewesen sein, da Bruckner, gelinde gesagt, nicht immer einfach im Umgang war. Gleichwohl war er in den Jahren nach der Ablehnung der „Achten“ durch Levi sehr auf die Schalk-Brüder und einen

weiteren ehemaligen Schüler, Ferdinand Löwe, angewiesen. Bruckner war so bestürzt nach dieser Absage, dass Kollegen wiederholt Besorgnis ob seines Gesundheitszustandes äußerten. Levi selber schrieb am 30. September 1887 an Joseph Schalk:

„Ich fürchte . . . daß ihm diese Enttäuschung ganz niederbeugen wird!“

Während es keine Anhaltspunkte gibt, die die Behauptung Robert Haas' bestärken, dass die Brüder Bruckners fragile Gefühlslage in den späten 1880ern ausgenutzt hätten, um den Komponisten dazu zu nötigen, ihre Vorschläge anzunehmen, so steht doch fest, dass dieser emotionale Zustand Bruckner dazu brachte, abhängiger von den Schalks zu sein als er es sonst gewesen wäre.

In eben diesen späten 80er Jahren vertraute Bruckner die Druckvorbereitung seiner Partituren gänzlich den Schalks und Löwe an. In den 90er Jahren stießen noch zwei weitere ehemalige Schüler – Max von Oberleithner und Cyrill Hynais – zu dieser „Redaktionskanzlei“ dazu. Zuerst arbeiteten die Schüler eng mit Bruckner zusammen und die unter ihrer Leitung in den 1880ern angefertigten Ausgaben scheinen – mit Ausnahme einiger weniger eigenmächtiger, in der Korrekturphase gemachter Veränderungen – alle mit dem Wissen und Einverständnis Bruckners entstanden zu sein. Die

Partituren des „Streichquintetts“ (Albert J. Gutmann, Wien: 1881), der „Siebten“ (Albert J. Gutmann, Wien: 1885), „Vierten“ (dritte Fassung, Albert J. Gutmann, Wien: 1889, 1890) und „Dritten“ Sinfonie (dritte Fassung, Theodor Rättig, Wien: 1890), müssen demnach als Bruckners letzten Wünschen entsprechend angesehen werden.

Wie Thomas Leibnitz bemerkte, war das vorrangige Ziel der Bearbeitungen der Schalks und Löwes, durch ihre Eingriffe eingängigere, kürzere und mehr nach Wagner klingende Sinfonien zu schaffen. Genau das ist ihnen auch im Fall der dritten Fassung der „Vierten Sinfonie“ gelungen. Zum Ende der 1880er Jahre hatte Bruckner seine „Vierte Sinfonie“ – von der „Dritten“ abgesehen – umfassender umgearbeitet, als irgendeine andere. Die erste Fassung hatte er 1874 komponiert und 1876 moderat bearbeitet. Die zweite Fassung mit dem „Volksfest“-Finale stammt aus dem Jahr 1878. Dieses Finale ersetzte er dann 1880 und arbeitete daran bis 1886. Und mit jeder neuen Bearbeitung wurde die „Sinfonie“ kürzer.

Vermutlich war es ebenfalls um 1886, als Bruckner an der dritten Fassung zu arbeiten begann. Wie Benjamin Korstvedt im Vorwort zu der Fassung, die hier eingespielt wurde, schreibt, findet sich der früheste Hinweis auf eine neue Fassung in einem Brief Joseph Schalks vom 9. Mai 1887 an seinen Bruder Franz:

„Freund Löwe . . . hat die „Romantische“ in vielen Theile sehr vortheilhaft und mit Bruckners Zustimmung uminstrumentirt. Die immerfort peinliche Genauigkeit, um nicht zu sagen Pedanterie, hat ihn aber die Arbeit verzögern lassen, so daß erst vor einigen Tagen Gutmann, der sie vorgelegt, den ersten Satz bekam.“

Von der dritten Fassung der „Vierten Sinfonie“ gibt es überhaupt nur eine Partitur, welche dem Verfasser der ersten Ausgabe als Vorlage gedient hat. Dieses Manuskript befindet sich inzwischen in einer privaten Sammlung und kann nur in der Form von Photographien eingesehen werden, die von der Wiener Stadtbibliothek gemacht wurden. Löwe hatte den ersten und den letzten Satz ausgeschrieben, Joseph Schalk den zweiten und Franz Schalk den dritten. Vermutlich werden wir niemals genau wissen, wie viel des neuen Materials von den drei Mitarbeitern, und wie viel von Bruckner selber ausging. Höchstwahrscheinlich war es ein Geben und Nehmen an Ideen, wie auch schon bei der dritten Fassung der „Dritten Sinfonie“ oder der Zweitfassung der „Achten“. Bruckners Sekretär, Friederich Eckstein, beschrieb die Unterhaltungen des Komponisten mit seinen Hilfsredakteuren folgendermaßen:

„Ich weiß, wie in überlangen Besprechungen Bruckners mit Josef und Franz Schalk und mit Löwe jede Note der Werke

festgelegt wurde . . . Es ist gewiß, daß die genannten Dirigenten Bruckners Ratschläge, mindestens zu Instrumentierungsänderungen gaben, auch zu Änderungen der Tempo- und Stärkebezeichnungen.“

Was aus dem obenerwähnten Brief von Joseph Schalk klar hervorgeht ist, dass Bruckner das Material penibel prüfte. Ein Satz der Orchesterstimmen wurde von der Stichvorlage für die Erstaufführung der dritten Fassung unter Hans Richter in Wien am 22. Jänner 1888 angefertigt. Nach der Aufführung machte Bruckner noch eine bedeutende Anzahl an Korrekturen. Seine Randbemerkungen und Änderungen in der Partitur sind eindeutig erkenntlich.

In dem erwähnten Vorwort zählt Benjamin Korstvedt eine Liste von bedeutsamen Unterschieden zwischen der dritten Fassung der „Vierten Sinfonie“ und ihren zwei Vorgängerversionen auf. Er unterteilt diese Veränderungen in drei Kategorien: Form, Instrumentierung und Vortragszeichen. In der Partitur von 1888 läuft das Ende des Scherzoanfangs in ein rustikales Trio über – und die Wiederkehr der Einleitung nach dem Trio ist um 65 Takte gekürzt, womit eine einschneidende fortissimo-Kadenz dem Schluss des Satzes vorbehalten bleibt. In der Reprise des „Finales“ ist die erste Gruppe gestrichen und die eingekürzte zweite Gruppe erscheint in d-Moll, nicht, wie in den vorhergehenden Fassungen, in fis-Moll. Das bewirkt wiederum ein

Aufschieben der Steigerung und, in diesem Fall, dass die Rückkehr zur Tonika nicht vor der kulminierenden Coda stattfindet.

Hörer, die mit den früheren Fassungen der „Sinfonie“ vertraut sind, mögen hier neue orchestrale Effekte vernehmen, wie zum Beispiel längere Passagen sordinierter Streicher (u. a. in der zweiten Themengruppe im „Andante“) oder hohe Trillerketten in den Holzbläsern, kurz vor dem Ende der zweiten Gruppe im „Finale“. Letztere erinnern an den Chor am Ende des ersten Aktes von „Tristan und Isolde“ und werden allein schon deswegen Franz Schalk eine wahre Freude gewesen sein. Er hat solche Triller nämlich auch in seiner unautorisierten Fassung der „Fünften Sinfonie“ wiederverwendet. Zudem könnte man hunderte von Veränderungen in der Instrumentation wahrnehmen. So werden Doppelungen der Holzbläser und Hörner zu den Streichern – à la Wagner – wesentlich häufiger eingesetzt, die Pauken stärker herangenommen, eine zusätzliche, dritte Flöte doppelt die Piccoloflöte im dritten und vierten Satz, und im „Finale“ wird ein Beckenschlag prominent eingesetzt. Zudem folgen die Holzbläser zum Teil gänzlich anderen rhythmischen Mustern. Auch andere Tempo- und Dynamikangaben kann man dank der vielen Vortragszeichenänderungen heraushören. In den 1930ern, als Franz Schalk zu einem weltbekanntesten Dirigenten avanciert war, war dieser der ehrlichen Überzeugung, dass all diese Veränderungen notwendig gewesen seien, um Bruckners Musik

für Ausführende wie Hörende gleichermaßen verständlich zu machen.

Gutmanns erste Ausgabe der dritten Fassung der „Sinfonie“ aus dem Jahr 1889 war noch voller Druckfehler. Gutmann war genötigt, die Ausgabe zurückzuziehen, um 1890 eine neue, korrigierte Partitur herauszubringen. Diese neue Version wurde über Nacht ein Riesenerfolg und wurde in den letzten Jahren Bruckners immerhin zehnmals aufgeführt. Sie war auch die einzige vorliegende Fassung, bis Robert Haas 1936 die Zweitfassung von 1878–80 als Teil der „Bruckner Gesamtausgabe“ herausbrachte. Nicht um die Existenz der Stichvorlage mit Bruckners Korrekturen wissend, verdammte Haas die Drittfassung als unautorisiertes Produkt ihrer redaktionellen Herausgeber. Während des Zweiten Weltkriegs kam die Stichvorlage kurzzeitig in den Besitz der Wiener Stadtbibliothek, wo sie Robert Haas' Mitarbeiter an der „Bruckner Gesamtausgabe“, Alfred Orel, entdeckte und in ihrer Bedeutsamkeit, was die letzten Wünsche Bruckners, was seine „Vierte Sinfonie“ betrifft erkannte. Haas jedoch rückte von seinem Standpunkt nicht ab und Orel gab schließlich auf, ihn davon zu überzeugen versuchen. Später erkannte dann auch Haas die Signifikanz der Stichvorlage bzw. Partitur von 1888 an.

Während Haas seine Ausgabe herausbrachte, verstaubte die Drittfassung erst einmal auf den Regalen der Bibliothek, bis sie Benjamin Korstvedt 1994 entdeckte und

in der neuen Gesamtausgabe veröffentlichte. In nachfolgenden Ausgaben konnte er dabei akribisch nachweisen, dass viele der veränderten Stellen das Resultat Bruckners über einen längeren Zeitraum stattgefunden habenden peniblen Revisionen waren. Diejenigen von uns, die noch mit der früheren Version vertraut sind, mag so manche Veränderung in der Drittfassung anfänglich seltsam, ja gar verstörend vorkommen. Derweil kann es keinen Zweifel geben, dass sich auch ungewein viele sehr schöne Passagen auftun. So beschrieb der wunderbare Donald Francis Tovey, der überhaupt nur jemals die Drittfassung kannte, die (1888 neu eingefügte) Wiederkehr des Hornrufes zu Beginn der Reprise im ersten Satz folgendermaßen:

„Es gibt nicht viele Dinge auf dem Gebiet der Orchestrierung, die beeindruckender sind als die in Oktaven gesetzte Tiefgründigkeit [dieser Wiederkehr] mit ihrer lyrischen Figur in den gedämpft spielenden, geradezu von Weir Rauchwolken umgebenen Streichern.“

Sinfonie Nr. 5 B-Dur

„Mein Leben hat alle Freude und Lust verloren – umsonst und um nichts.“ Im März 1875 schrieb Bruckner diese Worte seinem Freund Moritz von Mayfeld. Die Worte sind bezeichnend für den Seelenzustand Bruckners, als er mit der Arbeit an seiner „Fünften

Sinfonie“ – mit all ihren dunklen und beeindruckenden Seiten – begann. Eine Quelle seiner Sorgen war finanzieller Natur. Im September 1873 hatte er seine Stelle als Hilfslehrer an der Lehrerbildungsanstalt St. Anna verloren. Zwischen diesem Zeitpunkt und seiner Anstellung als „Vizearchivar“ der Hofmusikkapelle und als zweiter Singlehrer der Hofsängerknaben 1875, war seine Position als Lehrer für Harmonie, Kontrapunkt und Orgel am Wiener Konservatorium seine einzige regelmäßige Einkommensquelle. Obwohl er auch seit 1868 als Organist der Hofkapelle fungierte, bezog er als „Exspektant“ kein Gehalt – bis er 1878 offiziell in dieser Position bestätigt wurde.

Zwischenzeitlich hegte er Hoffnungen, eine Stelle als Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien zu bekommen, für welche er durch die kontrapunktischen Studien mit dem Pädagogen Simon Sechter in den 50er und 60er Jahren durchaus Qualifikationen mitbrachte. Bruckner hatte sich schon im November 1867, noch aus Linz, an den Dekan der philosophischen Fakultät der Universität Wien gewendet, ob der Aufnahme als des einflussreichen Kritikers Eduard Hanslick, selber Inhaber einer Universitätsprofessur für Ästhetik und eines ersten Lehrstuhls für Geschichte der Musik in Wien, wurde dieses Gesuch abgelehnt. Hanslick war der Meinung, dass Unterricht in praktischem Musizieren – inklusive Komposition – nicht an die Universität gehöre,

sondern dem Konservatorium vorbehalten sein sollte. Bruckner machte noch zwei solche – erfolglose – Anläufe 1874, das zweite Mal sogar mit der Unterstützung des Unterrichtsministers Karl Anton Franz von Stremayr. Beide Male opponierte Hanslick mit der gleichen Begründung. Schließlich wurde die Bewerbung Bruckners im Oktober 1875 von der Fakultät – auf einer Gesamtkonferenz bei der Hanslick fehlte – angenommen. Der Minister hatte dabei entsprechend Druck auf das Kollegium ausgeübt. Bruckner hielt seinen ersten Vortrag an der Universität im Sommersemester 1876. Zweifels ohne entstammt Hanslicks offen feindselige Einstellung gegen Bruckner zumindest teilweise der Missbilligung des Ersteren, was Bruckners Anstellung an der Universität betrifft.

Um seiner Dankbarkeit Ausdruck zu verleihen, widmete Bruckner derweil seine „Fünfte Sinfonie“ Stremayr. Am 14. Februar 1876 begann er mit der Skizze für die Sinfonie, die er bis zum 16. Mai fertigstellte. Im August fuhr Bruckner nach Bayreuth, um der Premiere von Wagners „Ring des Nibelungen“ beizuwohnen. Zurück in Wien arbeitete er als Lehrer für musikalische Komposition. Auf Rat machte er sich an die Überarbeitungen der „Dritten“ und dann der „Ersten Sinfonie“, bevor er sich wieder der „Fünften“ zugewandt hat und diese – dem spätesten Datum im Autograph, am Ende des „Adagios“, nach zu urteilen – am 4. Januar 1878

fertigstellte. Die fertige Partitur beinhaltet eine in der ursprünglichen Orchestrierung nicht vorgesehene Basstuba. Die Herausgeber von Bruckners Musik, Robert Haas und Leopold Nowak, sind sich darin einig, dass Bruckners Veränderungen in der Partitur nach seinem Ausflug nach Bayreuth eine Fertigstellung der Skizze darstellen und es somit nur eine definitive Version der „Fünften“ gibt, zumindest was Bruckners Versionen anbelangt.

Die „Fünfte Sinfonie“ ist Bruckners, von ihm auch so bezeichnetes, kontrapunktisches Meisterstück. Insbesondere der letzte Satz ist eine tour-de-force. Ein anonymer Bewunderer schrieb auf der letzten Seite der Partiturabschrift des Finales (Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 6030, Fol 71v.):

„Dieser überaus großartige Satz erscheint mir unstreitig als das Höchste, was im Kontrapunkt neben den ‚Meistersingern‘ in unserem Jahrhundert, wie überhaupt seit [J. S.] Bach geleistet wurde.“

Bruckners Biographen haben darüber spekuliert, ob diese kontrapunktische Bravourleistung im Zusammenhang mit den Aufnahmegesuchen Bruckners an die Universität stand – also eine Demonstration seines Könnens und seiner Qualifikation für die Professorenstelle sein sollte. Was auch immer Bruckners Motivation gewesen sein mag,

weder Minister Stremayr noch das Kollegium bekamen das Werk während des Bewerbungsprozesses zu hören.

Bruckner selbst hörte sein Werk nur einmal, und zwar am 20. April 1887, in der Fassung für zwei Klaviere von Joseph Schalk. Das Konzert war eigentlich für einen früheren Zeitpunkt angesetzt worden, aber der Komponist war erkrankt, dass die beiden Pianisten Joseph Schalk und Franz Zottmann – beide große Bewunderer Bruckners – ihn während der Proben nicht genügend konsultiert hätten. Eine wüste Konfrontation führte dazu, dass der Komponist die Aufführung absagte. Nach einer Bruckner genügend scheinenden Einarbeitung erlaubte er schließlich die Aufführung und war Berichten nach sehr zufrieden mit dem Resultat. Sieben Jahre später nahm sich Josephs Bruder Franz die Freiheit, die Instrumentation quasi durchgehend zu retuschieren und drastisch zu kürzen – ohne Bruckners Wissen, geschweige denn dessen Zustimmung. Dafür „bereicherte“ er das „Finale“ um ein den Choral der Coda verdoppelndes Fernorchester inklusive Becken und Triangel. Diese Version dirigierte Franz in Graz am 9. April 1894 – allerdings hielt Bruckners Gesundheitszustand ihn davon ab, der Aufführung beizuwohnen. Franz' Version der Sinfonie wurde 1896 von Doblinger gedruckt und war die einzige öffentlich zugängliche Fassung, bis Robert Haas 1935 eine auf den in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek liegenden Autographen

(Mus.Hs. 19475) zurückgreifende Fassung veröffentlichte. Die hier eingespielte Fassung von Leopold Nowak ist eine nur geringfügig aktualisierte Version der Haas'schen Edition.

Die wunderbar dunkle, stockende Einleitung des ersten Satzes der „Fünften“ ist einmalig unter Bruckners Sinfonien. Uneindeutig schwebt die Tonart zwischen B-Dur und d-Moll. Die Dreiklangs-Bläserfanfare im Takt 15 (auf Harmonisch Dur von Ges) ist ein Geniestreich und Vorbote von vielem, was in dieser Sinfonie noch kommen wird. Das Ges muss allerdings zum dominanten F aufgelöst werden. Bruckner wendet einen Großteil dieses Satzes darauf an, genau dies zu tun – und macht von dieser Geste im „Finale“ sogar noch mehr Gebrauch. Auch wenn der erste Satz mehr oder weniger der Struktur der dreiteiligen Sonatensatzform folgt, beginnen doch die zweite und die sehr kurze dritte Gruppe in F-Dur, was stark darauf hindeutet, dass B-Dur doch die Oberhand gewinnen wird. In der Durchführung blitzt der erste kontrapunktische Einfall auf – eine Abwandlung des schnellen Themas vom Beginn der Exposition in umkehrbarem Kontrapunkt.

Das „Adagio“ in d-Moll ist ein ausnehmend schönes Rondo in A – B – A1 – B1 – A2 Form mit kurzer Coda. Wie in den meisten langsamen Sätzen von Bruckner laufen die aufeinanderfolgenden A-Abschnitte auf immer breitere, von immer komplexeren Streicherfigurationen begleitete Höhepunkte hinaus. Die Partitur fordert hier, dass der letzte

A-Teil langsamer gespielt wird als die ersten beiden – und einen Puls von vier hat, anstatt, wie in den ersten Teilen, den eines Zweiertakts. Das Hauptthema des A-Teils betört mit einer Holzbläsermelodie im Zweiertakt gegen die pizzicato-Triolen der Streicher. Die Triolen fallen zum (in C-Dur beginnenden) B-Teil weg und bringen uns eine der eindrucksvollsten Melodien Bruckners. Bei der Wiederkehr des B-Teils erscheint dieser in D-Dur. Nach der Steigerung von A2 klingt die Musik zart im pianissimo aus.

Robert Simpson benutzte in seiner scharfsinnigen Analyse dieser Sinfonie das Vokabularium der Sonatenform für das ebenfalls in d-Moll stehende „Scherzo“. Die erste Themengruppe beginnt mit den Streichern in einer schnellen Version der Vierteltriolen, die auch schon den zweiten Satz eröffneten – allerdings nun im 3/4 Takt. Sie begleiten damit eine in den hohen Holzbläsern und, fragmentarisch, den restlichen Holz- und Blechbläsern vorgetragene schwungvolle Melodie. Nach einer großen Pause steht die Tempoangabe „bedeutend langsamer“: Eine tänzelnde volksmusikalische Melodie tritt in den Vordergrund. Der Kontrast dieser beiden Themen könnte nicht größer sein – auch wenn die begleitenden Viertel als eine Art Ostinato weiterlaufen. Das Tempo zieht langsam zur dritten Themengruppe hin an. Motive des ersten Themas und eine Begleitfigur des zweiten sind ebenfalls präsent. Ein ausgedehnter pianissimo Orgelpunkt in der

Dominanten bringt uns zum d-Moll des Anfangs zurück. Gegen Ende der Durchführung verlangsamt sich das Tempo wieder und lässt das ländliche Thema, begleitet von verschiedenen Motiven aus der ersten und dritten Themengruppe, nochmals auftreten. Das Tempo zieht wieder an, die Tonart wendet sich für eine schnörkellose Reprise und das brachiale Nachspiel wieder zu d-Moll hin. Das entzückende „Trio“ ist der heiterste Satz des ganzen Werkes.

Das kolossale „Finale“ öffnet mit neun Takten, die so gut wie identisch sind mit der Eröffnung des ersten Satzes, außer dass die Klarinette nun zwei auffällige Oktavsprünge auf B aufweist. Diese entwickeln sich dann zu dem punktierten Thema der Sonatenform, welches selbst wiederum eines der zwei Themen der Doppelfuge in der Durchführung wird. Diese Einleitung ist auf ihre Weise noch haltender und mysteriöser als der Beginn der Sinfonie. Auszüge aus den ersten beiden Sätzen erscheinen fragmentarisch und formieren sich schließlich zu dem ersten punktierten Thema, welches in fugaler Manier zu Beginn der Exposition vorgestellt wird. Die zweite, lyrischere Themengruppe wird, nach einer kurzen Generalpause, in Des-Dur vorgestellt. Die dritte Gruppe in der Dominante F-Dur ist eine grandiose fortissimo Ableitung des ersten Themas und endet mit einer feierlichen Codetta, in seiner größten Errungenschaften – ein außergewöhnlich schönes, wie auch technisch gelungenes Meisterwerk

thematischer Integration. Sébastien Letocart schrieb in Bezug auf diese Sinfonie, dass die Meisterschaft Bruckners hier „absolut“ sei. Und schon 1908 bemerkte Armin Knabs:

„In den ersten 22 Takten der Symphonie sind bereits alle Keime des gesamten Tonwerks enthalten. Es gibt kein Thema, kein Motiv, ja nicht einmal eine Passage, die sich nicht auf die Eingangstongedanken zurückführen ließen.“

Musikologen haben zwar über die Jahre hinweg einige Details Knabs' Analyse in Frage gestellt, kaum jemand aber hat seine grundlegende Einschätzung des Werkes bezweifelt. Im Vorwort seiner Ausgabe der „Fünften“ bemerkte Leopold Nowak schließlich folgendes über das Werk:

„Aus Einsamkeit treten ergreifende Gedanken eines wahrhaft Gewaltigen in die Vielfalt der Welt; alle Meisterschaft künstlerischen Könnens in Form, Satz und Klang birgt diese Symphonie, unvergesslich für jeden, der einmal in den Dom ihrer Polyphonie, ihrer Melodien, ihrer Choräle getreten ist.“

Sinfonie Nr. 6 a-Moll

„Wenn wir unseren Kopf von aller Voreingenommenheit aber auch schlicht falschen Ansichten befreien könnten und

somit Bruckners Sechster Sinfonie wie einer noch nie vernommenen Musik begegnen könnten, ich hätte nicht den geringsten Zweifel, dass wir ihrer immensen Qualität sofort bewusst werden würden.“ (Donald Francis Tovey)

Die Daten in der Partitur bezeugen, dass Bruckner seine Sechste Sinfonie über zwei Jahre zwischen dem 24. September 1879 und dem 3. September 1881 schrieb. Er begann mit dem ersten Satz. Ein Jahr später, am 27. September 1880, stellte der mit geschwellenen Füßen und unter der ihn zeit seines Lebens begleitenden Migräne leidend im Bett liegende Bruckner diesen Satz fertig. Unterbrochen hatte die Arbeit am ersten Satz die Komposition eines neuen Intermezzos für sein Streichquintett, Revisionen am Finale der Vierten Sinfonie und ein Sommerurlaub in Oberammergau und der Schweiz, wohin er flüchtete um dem selbst für Wien ungewöhnlich und drückend heißen Sommer dieses Jahres zu entkommen. Das Adagio hatte er am 22. November 1880 im Kasten; das Scherzo/Trio ließ er zwischen dem 17. Dezember und 17. Januar 1881 folgen. Das Finale begann er im Juni und nach einem weiteren Urlaub – diesmal in St. Florian – konnte er die Arbeit daran im September 1881 beenden. Die fertige Sinfonie widmete er seinem Freund und Vermieter Anton Oelzet von Newin, dem er auch den Männerchor *Zur Vermählungsfeier* gewidmet hatte.

Die Musikologen waren sich noch nie ganz einig, wo denn die Sechste Sinfonie in Bruckners Schaffen einzuordnen ist. Robert Haas sah sie, wie auch das Streichquintett, als Beginn der letzten Schaffensphase Bruckners, die auch die drei großen letzten Sinfonien – die Siebte, Achte und Neunte – hervorbrachte. Constantin Floros schrieb wiederum, dass Bruckner in der Art der Harmonik und Instrumentation der letztgenannten eine neue Richtung eingeschlagen hatte und die Sechste stilistisch eher der Vierten und Fünften zuzurechnen sei. Peter Gülke schließlich argumentierte, dass die Sechste eigentlich *sui generis* sei, und weder mit ihren Vorgängern noch Nachfolgern in eine Kategorie geschmissen werden könne.

Gleichfalls konnten sich die Analytiker dieses Werkes noch nicht darauf einigen, wie die Sinfonie in A-Dur denn zu interpretieren sei. Die meisten sehen sie als die lebensbejahendste und zuversichtlichste unter Bruckners Sinfonien. So meinte Ernst Kurth zum Beispiel, dass die Sechste Symphonie auf „Bruckners Weg gegen das Licht“ einen „der Augenblicke der größten Blendung“ markiere. Ein „sattes, strahlendes Leuchten“ ist seiner Meinung nach die Grundfarbe des Werkes. Floros widerspricht auch hier. Zwar erkennt er noch die positive Grundhaltung des ersten Satzes und seiner genialen Coda an und sieht auch die Wiederkehr des A-Dur Eröffnungsthemas zu Ende des Finales als triumphal – und als einen Schritt durch

Nacht zum Licht – an. Aber er bemerkt auch zu Recht, dass dieses Ankommen in Dur in der Coda des Finales nur dadurch zustande kommen kann, da ihm ein längerer und schwerer Kampf in Moll vorausging. Ebenso deutet er darauf hin, dass es eher schwierig ist, die fallenden Seufzermotive in der Oboe und die grabesernste dritte thematische Gruppe des zweiten Satzes als besonders spaßig darzustellen. Das a-Moll Scherzo ist mit das dunkelste, was Bruckner geschrieben hat – auch wenn es zweimal kurz hell aufblitzt, je am Ende seiner zweier beiden Teile, wenn die Musik sich kurz und plötzlich zu Dur dreht: erst in der Dominanten, dann der Tonika.

Die Sinfonie hat kein Programm; Bruckner gibt uns auch, jenseits der Vorgaben zum ersten (*majestoso*) und zweiten (*sehr feierlich*) Satz keine Hinweise auf ihren Charakter. Sein erster Biograph, August Göllerich, berichtet von einer Geschichte, laut der Bruckner im Sommer 1879 für eine Gruppe von Offizieren eine Improvisation auf das Trompetensignal des „Rückzugsapells“ der österreichischen Armee gespielt habe. Zahlreiche Kommentatoren haben suggeriert, dass die Melodie dieses Rückzugssignals die Inspiration für das erste Thema der Sechsten Sinfonie war. Sollte dies der Fall sein, dann verwandelte Bruckner dieses Trompetensignal in ein meisterhaft einleitendes Hauptthema einer seiner stimmigsten, harmonisch gewagtesten Kompositionen. Die fallende

Quint, die Umspielungen in den unteren und oberen Nebengedanken, die zum F aufsteigende Sext, der punktierte Achtel-Sechzehntel/ Triolen Rhythmus in der Begleitstimme, und die Quartolen sind alles motivische Zellen aus denen sich fast die ganze Sinfonie entwickelt. Sechzehntel-, Achtel-, und Viertel-Triolen – öfters gleichzeitig oder gegen geradzahlige Taktgruppen laufend, kennzeichnen diese Sinfonie. Die Referenz zur niedrigen Sexten (in diesem Fall F) ist typisch für einleitende Themen in Brucknersinfonien, wo es oftmals Vorbote noch kommender tonaler Aktivitäten ist.

Wer hier erwartet, dass Bruckner dem traditionellen tonalen Sonatensatz-Muster folgt, der wird vom ersten Satz enttäuscht. Durch die Präsenz der Stammtöne F und G hat die Eröffnung in A-Dur eine phrygische Einfärbung. Die zweite Gruppe beginnt in e-Moll, die dritte in C-Dur, wobei uns hier das E in den ersten Geigen daran erinnert, wo wir es eigentlich erwarten. In der Reprise begegnet uns die zweite Gruppe in fis-Moll; die dritte in D-Dur. Zu Beginn des ersten Satzes wird das ursprünglich leise intonierte Eröffnungsthema in *fortissimo*-Lautstärke wiederholt: ganz in der klassischen Manier eines Haydn oder Beethoven. Die Figuren aus punktierten Achteln plus Sechzehntel mit darauffolgenden Triolen führen uns zu der zweiten, mit „bedeutend langsamer“ überschriebenen, Themengruppe. Diese beginnt mit einer hinreißenden Melodie, begleitet von fallenden

Viertel-Triolen im Bass. Diese Triolen sind allgegenwärtig in dieser Gruppe, die sich erst durch E-Dur schlängelt um, nach einem ausgiebigen Orgelpunkt auf H, dann in der mächtigen dritten, auf dem punktierten Rhythmus der Eröffnung basierenden und wieder mit Triolen durchsetzten Gruppe anzukommen. Die Exposition endet sanft mit aufeinanderfolgenden Passagen auf D-, C und A- Orgelpunkten und schließlich mit einer plagalen Kadenz in E-Dur. Alldieweil erinnern uns die Triolen in der Begleitung wieder an die unteren und oberen Nebengedanken.

Das motivische Material ist Wasser auf die Brucknerschen Mühlen in der Durchführung, die sich zu einer *forte-fortissimo* Reprise der ersten Gruppe in der Grundtonart auftürmt. Fast könnte man sich fragen, ob Bruckner es eilig hatte, wieder zur Coda zu kommen, ist doch die Reprise deutlich kürzer als die Exposition. Tatsächlich ist die Coda eine der herrlichsten Passagen im ganzen Schaffen Bruckners! Sechzig Takte lang werden Fragmente des Eröffnungsthemas auf schimmernden Akkorden – erst nur in den Streichern dann auch in den Holzbläsern – hin und her gewälzt. Unnachgiebig wird die Begleitfigur des Anfangs, die punktierten Achtel und Sechzehnteltriolen, wiederholt. Wie die Exposition, endet auch der Satz schließlich mit einer plagalen Kadenz.

Alleine schon die Tiefgründigkeit und der Umfang des Adagio dieser Sinfonie sollen Argument genug sein, diese Sinfonie zu

den späten, großen Sinfonien zu zählen. Im Gegensatz zu den langsamen Sätzen letzterer ist dieses Adagio in dreithematischer Sonatenform mit nur kurzer Durchführung gehalten. Zu Beginn ist die Tonalität noch nicht eindeutig, trotz eines dominanten zentralen F. Das erste Thema beginnt mit einer Umkehrung des Sextakkords, in dem uns das F zu Beginn des ersten Satzes begegnet ist. In der Wiederholung dieser Phrase im fünften Takt nehmen die klagenden Oboen die punktierte Phrase des ersten Satzes auf. Die Melodie erreicht bei Takt 13 einen *fortissimo*-Höhepunkt auf einem eindeutigen F-Dur-Dreiklang, allerdings in erster Umkehrung mit einer weiteren phrygischen Tonleiter im Bass, jetzt auf A. Die Musik bewegt sich nun in Richtung E-Dur, das über eine weitere plagale Kadenz erreicht wird. Die zweite thematische Gruppe beginnt in dieser Tonart mit einer der sicherlich schönsten Melodien des Komponisten. Der Trauermarsch der dritten Gruppe beginnt in c-Moll mit einer klaren Referenz auf die Klagen der Oboen zu Beginn des Satzes und einer Basslinie, die am ehesten nach As-Dur klingt. Nach dem Hinarbeiten auf einen Höhepunkt verliert sich die kontrapunktische Durchführung in einer neapolitanischen Sequenz, die uns rechtzeitig zur Reprise zur Haupttonart F zurückbringt. Hier kehren die seit dem Ende des ersten Satzes nicht mehr gehörten Triolen in der Begleitung zurück. Während die Tonalität zu Beginn der Rekapitulation wie-

der mehrdeutig ist, macht die zweite thematische Gruppe deutlich, dass wir uns in F-Dur befinden sollen. Die Zusammenfassung des Trauermarsches beginnt in D-Dur, das sich als Neapolitaner der C-Dominante erweist und uns für die wunderschöne *pianissimo*-Coda nach F-Dur zurückbringt.

Der dritte Satz ist das kürzeste Scherzo/Trio aller Brucknersinfonien. Im Scherzo kehren Triolen, punktierte Motive, sowie obere und untere Nebengedanken mit aller Macht zurück. Die frenetische Aktivität auf der Oberfläche widerspricht dem bemerkenswert langsamen harmonischen unterliegenden Rhythmus. In a-Moll beginnt der Satz mit zwanzig Takten über der Pedalnote E. Die nächsten sechzehn Takte befinden sich über einem Pedalpunkt in A, wodurch eine weitere plagale Kadenz zu den letzten acht Takten in E-Dur hin eingeleitet wird. Der zweite Abschnitt bewegt sich ebenfalls langsam über Orgelpunkten, wird aber, wie es sich für eine Entwicklung gehört, häufiger moduliert. Eine perfekte Kadenz bringt das Scherzo in A-Dur zu einem großen Ende.

Über das mysteriöse und bemerkenswerte Trio in C-Dur schrieb Robert Simpson:

„Wir können es so genau analysieren, wie wir möchten, und doch können wir nicht erklären, warum das Unerwartete in jedem Detail unvermeidlich und das Unvermeidliche völlig unerwartet ist.“

Der Satz stützt sich stark auf punktierte Figuren und einen Jagdruf mit drei Hörnern; ein möglicher Fingerzeig auf Beethovens *Eroica*. Auf die ersten beiden Aufrufe folgt ein Zitat aus dem Eröffnungssatz von Bruckners Fünfter Sinfonie. Der dritte Hornruf erfolgt gegen Ende des zweiten Abschnitts des Trios, wo das nachfolgende Zitat aus der Fünften Symphonie umgekehrt wird. Die genaue Bedeutung des Zitats bleibt ein Rätsel. Der zweite Abschnitt bildet einen *fortissimo*-Höhepunkt vor einer *pianissimo*-Passage, in der die Flöten eine auffällige G-phrygische absteigende Tonleiter über zwei Oktaven mit einer kleinen chromatischen Wendung am Ende spielen. Sie werden von Klarinetten begleitet, und bilden dadurch eine Reihe paralleler Akkordumkehrungen, bei denen erst einmal alle harmonischen Orientierungen verloren zu gehen scheinen: ein Markenzeichen Bruckners.

Das a-Moll Finale muss als eines der besten von Bruckner anerkannt werden. Die oberen und unteren Nachbarnoten und die punktierte Achtel-/Triolen-Figur treten wieder in Erscheinung, ebenso wie die niedrige Sexte von F, die das erste Thema einläutet und eine durchweg wichtige sekundäre Tonalität bildet. Ebenso ist es verlockend, im zweiten und dritten Takt des Eröffnungsthemas eine weitere phrygische Tonleiter zu hören. Die punktierten Seufzer-Motive vom Beginn des Adagio kehren in der dritten Gruppe und der Durchführung zurück. Die erste Gruppe be-

ginnt mit einem Orgelpunkt auf E und endet nach einer Reihe von *fortissimo*-Akkorden im Blech in der dominanten Tonart E-Dur. Den Schubertschen Übergang zur zweiten Gruppe hat Bruckner bereits im ersten Satz der Vierten und im Finale der Fünften Sinfonie verwendet. Ein einsames E im Horn wird zur Terz der Tonika in der neuen Tonart C-Dur. Die dritte Gruppe beginnt *fortissimo* in B-Dur mit einer unteren und oberen Nebenfigur vom Ende der ersten Gruppe. Sie endet in der Dominante – E-Dur. Die Entwicklung beginnt erst ruhig und entwickelt sich dann zu einem gewaltigen Höhepunkt, der, wie im ersten Satz, direkt in eine stark abgekürzte Reprise führt. Die Rückkehr der ersten Gruppe enthält nurmehr die unterbrochenen Blechbläserakkorde, und die dritte Gruppe wird nur durch die punktierten Seufzer-Motive angedeutet, die sich schließlich mit dem punktierten Achtel-/Triolen-Rhythmus verbinden, um den Schluss herbeizuführen. Wie erwähnt, kehrt das gesamte erste Thema des Eröffnungssatzes in A-Dur am Ende der Coda in Glanz und Herrlichkeit wieder.

Die Sechste Sinfonie ist eines der wenigen Hauptwerke Bruckners, von der es nur eine Fassung gibt. Vielleicht weil sie fast sofort von dem einmaligen, beispiellosen Erfolg der Siebten überschattet wurde, fand die Sechste nur langsam ihren Weg in die Welt. Die Wiener Philharmoniker führten die beiden mittleren Sätze am 2. November 1883 unter Otto Jahn auf. Die nächsten Hörproben gab

es erst am 29. November 1894, als Bruckners Schüler Ferdinand Löwe in Wien aus eine Klavierfassung des ersten Satzes spielte. Das gesamte Werk erblickte erstmals drei Jahre nach dem Tod des Komponisten das Licht der Welt. Am 26. Februar 1899 spielte Gustav Mahler mit den Wiener Philharmonikern eine verkürzte und umorchestrierte Fassung durch. Im selben Jahr veröffentlichte Doblinger die Symphonie als Partitur, die allerdings ein weiterer Freund des Komponisten, Cyrill Hynais, ohne Genehmigung stark bearbeitet hatte. Diese Version wurde am 14. März 1901 mit dem Stuttgarter Hoforchester unter Karl Pohlig uraufgeführt. Die Doblinger-Ausgabe blieb lange der einzige allgemeine Zugang zu dem Werk, bis Robert Haas die Partitur 1935 schließlich ohne redaktionelle Eingriffe veröffentlichte. Die vorliegende Aufnahme verwendet eine überarbeitete und aktualisierte Lesart von Haas' Version, die von John Williamson vorbereitet wurde.

Trotz der mangelnden Aufmerksamkeit, die die Sechste zu Bruckners Lebzeiten genoss, deutet alles darauf hin, dass der Komponist stolz auf die Sinfonie war. Er bezeichnete sie als seine „keckste“. Trotzdem gehört das Werk lange zu Unrecht zu den am wenigsten gespielten seiner Sinfonien. Wieder Robert Simpson:

„[Bruckners Sechste Sinfonie] wurde immer vernachlässigt, und ich habe nie verstanden warum, denn sie hat mich

immer wieder als eines seiner schönsten und originellsten Werke angesehen; seine eigene hohe Meinung von ihr scheint durchaus gerechtfertigt... Bruckners Sechste gibt sofort den Eindruck reicher und individueller Ausdruckskraft. Ihre Themen sind von außergewöhnlicher Schönheit und Plastizität, ihre Harmonie kühn und subtil, ihre Instrumentierung ist die einfallsreichste, die er bis dato erreicht hat, und Bruckner zeigt darin eine Beherrschung der klassischen Form, die Brahms beeindruckt haben könnte.“

Sinfonie Nr. 7 E-Dur

„Seit Beethoven ist nichts auch nur ähnliches geschrieben worden.“ Es war der berühmte Dirigent Arthur Nikisch, der diese Bemerkung Bruckners Schüler Joseph Schalk gegenüber gemacht hat, und noch hinzufügte: „Was ist da Schumann!“

Dies, nachdem sie im März 1884 den ersten Satz der „Siebten Sinfonie“ zusammen am Klavier durchgegangen waren. Ein Jahr später schrieb Bruckner an Nikisch, dass dessen Kollege Hermann Levi, die Sinfonie gerade als „das bedeutendste sinfonische Werk seit Beethovens Tod“ beschrieben habe. Innerhalb weniger Jahre hatten sich dutzende Kritiker ähnlich über dieses Werk geäußert. Die „Siebte“ – insbesondere das „Adagio“ – war zu Bruckners Lebzeiten seine mit Abstand populärste Sinfonie und sie ge-

hört auch heute noch zu seinen beliebtesten und am häufigsten gespielten Kompositionen.

Bei all der Popularität ist es doch geradezu erstaunlich, wie wenig wir über die Vorgeschichte, Genese, und die ersten Aufführungen dieser Sinfonie wissen. Die sich in der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus.Hs 19479/1-3) befindliche autographe Partitur wurde zwischen ihrer ursprünglichen Vollendung im September 1883 und dem Frühjahr 1885, als sie als Druckvorlage für die Erstausgabe von Albert J. Gutmann in Wien diente, zahlreichen Veränderungen unterzogen. Es war nur Bruckners Autograph welches dafür herangezogen wurde. Dabei ist Mus. Hs 19479 voller Hinzufügungen und – zum Teil widersprüchlicher – Eingriffe von der Hand des Komponisten sowie anderer Personen. Wann die meisten dieser Veränderungen vorgenommen wurden, geschweige denn warum, oder (in manchen Fällen) gar von wem, ist schwer bis unmöglich zu beantworten. Alle Abschriften der Partitur oder Stimmen, die noch für Aufführungen 1884 und 1885 erstellt wurden – und damit über Chronik und editorische Fragen Auskunft geben könnten – sind leider verloren.

Bruckner begann mit der Sinfonie im September 1881 und beendete seine Arbeit, fürs erste, im September 1883. Arthur Nikisch dirigierte die erste Aufführung im Leipziger Stadttheater am 30. Dezember 1884, in der Anwesenheit Bruckners. Obgleich die

Aufführung kein uneingeschränkter Erfolg war, brachte sie dem sechzigjährigen Bruckner doch erstmals signifikanten internationalen Ruhm als Komponist. Am 28. Januar des Folgejahres dirigierte Nikisch den zweiten und dritten Satz bei einem Konzert zu Ehren des sächsischen Königspaars. Hermann Levi leitete die zweite Aufführung der gesamten Sinfonie am 10. März des gleichen Jahres in München. Dieses Konzert war ein absoluter Erfolg und einer der wenigen ungetrübten Triumphe Bruckners. Friedrich Eckstein, der mit dem Komponisten nach München gefahren war, berichtete folgendermaßen:

„Nach einer Anzahl sehr sorgfältig vorbereiteter Proben kam es schließlich zu einer ganz wundervollen, tief ergreifenden Aufführung ..., die Bruckner in einen wahren Freudentaumel versetzte, ihm aber auch einen der größten äußeren Erfolge seines Lebens brachte.“

Wieder zurück in Wien, wo Bruckner bisher als Komponist von Sinfonien wenig Anerkennung gefunden hatte, begann man nach dem Erfolg in Deutschland, ihm auch mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Im Herbst 1885 ließen Hofkapellmeister Hans Richter und die Wiener Philharmoniker verlautbaren, dass sie die „Siebte Sinfonie“ ebenfalls aufs Programm nehmen wollen. In einem seiner berühmtesten Briefe, geschrieben am 13. Oktober 1885, bat Bruckner von einer Aufführung abzusehen,

da die zu erwartende Reaktion der antagonistischen lokalen Kritiker – Eduard Hanslick allen voran – den in Deutschland errungenen Erfolg untergraben würde. Ungeachtet Bruckners Protests dirigierte Richter am 21. März 1886 im Goldenen Saal des Musikvereins die Wiener Erstaufführung, begleitet von einem ausführlichen Programmtext von Joseph Schalk. Entgegen der zu erwartenden Schmähungen der konservativen Kritiker wurde sie eine der erfolgreichsten Darbietungen einer Brucknersinfonie in der Kaiserstadt.

Jenseits dieser Eckdaten ist es allerdings sehr schwer, mehr als eine ungenaue, oft spekulative, auf Briefe, Anekdoten und Zeitungsberichte zurückgreifende Chronologie der Entstehung der „Siebten Sinfonie“ herzustellen. So schrieb Joseph Schalk am 9. September 1881 an seinen Bruder Franz:

„Unser großer Bruckner arbeitet eben an der ‚7. Symphonie‘, die nach dem was ich davon hörte zu seinen wunderbarsten Schöpfungen zählen wird.“

Soweit Schalks nicht identifizierte Quelle verlässlich ist, muss Bruckner seine „Siebte“ direkt im Anschluss an die Fertigstellung der „Sechsten Sinfonie“ am 3. September in Angriff genommen haben – oder sogar noch davor. Das früheste in der Partitur zu findende Datum, im ersten Satz, ist der 23. September. Das einzige weitere Datum darin, „Wien, 29. Dezember 1882“, ist an dessen Ende zu

finden. Zwischenzeitlich hatte der Komponist schon den dritten Satz fertiggestellt. Noch im selben Sommer hatte Bruckner, zusätzlich zu seinem üblichen Ausflug nach Oberösterreich (St. Florian und Steyr), Bayreuth besucht, wo er Hermann Levi traf, den „Parsifal“ sah, und Wagner, seinen „Meister aller Meister“, ein letztes Mal besuchte. Wagners zunehmend schlechter Gesundheitszustand muss damals jedem in Bayreuth bewusst gewesen sein und es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser Eindruck noch tief in Bruckner steckte, als er sich im Spätherbst daran machte, das „Adagio“ der „Siebten“ auf Papier zu bringen. Der genaue Zeitpunkt, an dem Bruckner sich dazu entschloss, den Satz als Hommage an den kranken Komponisten anzusehen, ist nicht genau festzustellen. Die Wagnertuben, die er hier zum ersten Mal zum Einsatz bringt, bleiben aber von dem Zeitpunkt an ein fester Bestandteil seiner Sinfonien. Auch im „Finale“ der „Siebten“, an welchem Bruckner im Sommer 1883 auf seinen Reisen zwischen Wien und Oberösterreich arbeitete, kommen sie noch einmal zum Zuge. Als Datum der Fertigstellung der Partitur steht der „5. September 1883“.

Das Autograph des „Adagios“ hat am Schluss das Datum „22. Januar 1883, Scitze“ eingetragen, sowie „vollendet, 21. April 1883“ (fol. 45v). Zwischenzeitlich, am 14. Februar, hatte Bruckner, während er am Konservatorium unterrichtete, vom Tode Wagners erfahren. Seine Reaktion auf diese Nachricht

und den Einfluss auf die Komposition des „Adagios“ sind Grundlage einer der häufigst wiederholten Bruckneranekdoten. Wie bei so vielen Anekdoten, besonders über Bruckner, ist auch hier einiges wohlmeinend erfunden. Die Göllerich-Auer Biographie erzählt die Geschichte folgendermaßen:

„Anlässlich eines Besuches von Dr. Theodor Helm und dessen Sohn am 23. Jänner 1894, schilderte ihnen Bruckner die ergreifenden Vorgänge bei der Schöpfung des ‚Adagios‘ der ‚Siebten‘ mit den Worten: ‚... das ‚Adagio‘ habe ich wirklich auf den Tod des Großen, Einzigen geschrieben. Teils in Vorahnung, teils als Trauermusik nach der eingetretenen Katastrophe.‘ Daher ging er ans Klavier und schlug die letzten Takte der großen Steigerung an [gemeint ist der C-Dur fff Eintritt], spielte dann auch noch das anschließende Diminuendo: ‚Sehen Sie, genau so weit war ich gekommen, als die Depesche aus Venedig eintraf im Konservatorium ... und da habe ich geweint – o wie geweint – und dann erst‘ (hier intonierte er wieder auf den Tasten die in der Partitur mit Buchstabe X ... bezeichnete Bläser Melodie) ... ‚schrieb ich dem Meister die eigentliche Trauermusik!.“

Wenn Bruckners Erinnerungen auch vermutlich ein akkurates Bild seiner Gefühlslage beim Schreiben des „Adagios“ wiedergeben, als chronologischer Anhaltspunkt taugen sie

nicht. Der Eintrag auf dem letzten Folianten des Autographs, „Scitze, 22. Januar 1883“, gibt zu erkennen, dass der ganze Satz schon Wochen vor Wagners Tod in der Partitur ausskizziert war.

Als Ferdinand Löwe und Josef Schalk bei einem allmonatlichen Treffen des Wiener Akademischen Wagnervereins am 28. Februar 1884 ein Klavierarrangement des „Adagios“ zum Besten gaben, war dies die erste öffentliche Aufführung eines Auszuges aus der „Siebten“. Durch die freundliche Vermittlung von Arthur Nikisch wurden Schalk und Löwe auch eingeladen, in Leipzig am 29. März 1884 eine Aufführung der ganzen Sinfonie am Klavier zu spielen. Eine Erkrankung erlaubte es Löwe kurzfristig nicht zu reisen – Glück im Unglück, wie sich herausstellen sollte, denn für ihn sprang Nikisch ein. Während der ersten Proben machte der Dirigent die eingangs zitierte Bemerkung mit der Parallele zu Beethoven. Nikisch war so fasziniert von dem Werk, dass er Joseph riet, die Aufführung der Klavierfassung abzusagen und sich anstatt bereiterklärte, die erste orchestrale Aufführung zu leiten.

Der unmittelbare, durchschlagende und für Bruckner beispiellose öffentliche und finanzielle Erfolg der „Siebten Sinfonie“ war einzig und allein Förderern zu verdanken, die sich ganz klar auf die Wagner'sche Seite des damaligen dominierenden musikalischen Schismas schlugen. Nikisch, Levi und Mottl waren allesamt Wagnerianer und

die Premiere selbst war ein Benefizkonzert für ein neues Wagnermonument in Leipzig. Die Gebrüder Schalk und Ferdinand Löwe waren beide aktive Teilnehmer der hochenthusiasmierten Wiener Wagnerszene. Hermann Levi und die Wagnerbewunderer Graf Waldemar von Oriola und Conrad Fiedler ermöglichten durch Zuschüsse den Erstdruck, der wiederum dem berühmtesten Wagnerianer überhaupt, König Ludwig II. von Bayern, gewidmet war.

Bruckners Wagner'sche Gefolgschaftstreue sowie die Unterstützung für Bruckner überaus Wagnernahen Kreisen ging freilich schon deutlich länger zurück. Bruckner war mit dem Wiener Akademischen Wagnerverein schon seit 1873 verbunden. Zu Mitte der 1880er, als die neue Sinfonie immer erfolgreicher wurde, wurde Bruckner aber noch tiefer in den sich immer weiter ausbreitenden Kreis der Wagnerianer gezogen. Thomas Leibnitz hat hierzu argumentiert, dass Bruckner sich wohl nicht zuletzt aus der Angst heraus in diese Richtung drängen habe lassen, sonst eventuell auf gar keine Akzeptanz zu stoßen. Die Aufführungen, Veröffentlichung und Rezeption der Sinfonie bestärkten für Bruckner sowie seine Anhängerschaft seine Position im Zentrum der internationalen Gemeinschaft der Wagnerianer. Dabei wurde die Verbindung zwischen dem „Adagio“ und Wagners Tod ein wichtiger Teil des Narrativs und gerne wiederholter Bestandteil der zeitgenössischen

kritischen Reaktion auf die Sinfonie. Die reizvolle, wenn auch nicht zutreffende Anekdote, dass der langsame Satz auf die Nachricht von Wagners Tod hin fertig komponiert wurde, hat der Komponist nachträglich hinzugefügt.

Der Beliebtheit des Werkes ungeachtet ist die editorische Geschichte der „Siebten“ etwas holprig. Weder Robert Haas noch Leopold Nowak, die sie jeweils für die „Anton Bruckner Gesamtausgabe“ bearbeitet haben, waren sich der Komplexität der verschiedenen erhaltenen Schichten in der Partitur bewusst und beide behandelten den Einschub A-Wn Mus. Hs. 19479 unterschiedlich. Haas versuchte herauszuarbeiten, welche die letzte, von äußeren Einflüssen noch freie Version war, übersah dabei allerdings vom Komponisten später noch autorisierte Veränderungen, wie zum Beispiel den oft zitierten Beckenschlag und Triangeleinsatz auf dem Höhepunkt des „Adagios“. Leopold Nowak ließ einige, aber nicht alle, der späteren Eingriffe – oft in redaktionellen Klammern – abdrucken. Allerdings können nicht alle fremden Eingriffe mit dem Komponisten in Verbindung gebracht werden. Außer der Partitur bleibt der Forschung nur der Gutmann'sche Erstdruck von 1885 aus Bruckners Lebzeiten erhalten. Diese Quelle beinhaltet, wie Robert Haas richtigerweise feststellt, Passagen und Vermerke, die nicht vom Komponisten stammen und die nie in eine moderne Edition aufgenommen hätten werden dürfen.

Die hier eingespielte Version bedient sich der neuen Fassung von Paul Hawkshaw aus der „Neuen Anton Bruckner Gesamtausgabe“. Diese Partitur vermittelt, nach bestem Wissen des Herausgebers, die jeweils letztgültigen Passagen in A-Wn Mus.Hs 19479, die direkt auf Bruckner zurückgeführt werden können. Einträge, die von Bruckner und Franz Schalk stammen (so zum Beispiel die zusätzlichen Taktangaben in den Takten 51 und 319 oder in Takt 233 im ersten Satz) wurden beibehalten. In jenen Passagen, in denen keine Verbindung von den Eintragungen Fremder zu Bruckner gemacht werden konnten – zum Beispiel Franz Schalks Ergänzung „mit unterer Oktave zu spielen“ für die Geigen im ersten Satz (Takte 343 bis 348) – übernimmt die „Neue Ausgabe“ die letzte nachweisbare von Bruckner geschriebene Version. In den Abschnitten, in denen sich der Erstdruck von Gutmann von der Partitur unterscheidet – zum Beispiel in der Weiterführung der Kontrabassstimme um 10 Takte in der Coda des ersten Satzes (Takte 393 bis 402) – war die Angabe in der Partitur ausschlaggebend.

Bruckners „Siebte Sinfonie“ ist ein exquisit schönes, originelles Werk. Der erste Satz, mit seinem sich nach oben schwingendem Thema und den labyrinthischen Modulationen, die großartige C-Dur Aufgipfelung des „Adagios“, gefolgt von dem betörenden Tuben- und Hörnerchoral, das flotte „Scherzo“ und das „Finale“ mit seiner einzigartigen Re-

prise der drei Themengruppen in umgekehrter Reihenfolge. Das alles ergibt eines der unstrittig größten Meisterwerke der Musik des 19. Jahrhunderts. Wie Robert Simpson schon schrieb:

„Dass die ‚Siebte‘ so weithin beliebt ist, ist Beweis für die Direktheit ihres Eindrucks. Ihre fließenden Melodien und die Intensität ihrer Harmonie stehen in perfektem Verhältnis zueinander und der Orchesterklang leuchtet und strahlt geradezu. Im Ausdruck deckt sie von überbeischwänglicher Heiterkeit zu grabesernster Trauer die ganze Bandbreite ab und die letzten beiden Sätze sind schlicht die beglückendste Musik, die Bruckner jemals geschrieben hat. Jeder Takt darin atmet die reinste Vornehmheit.“

Sinfonie Nr. 8 c-Moll, Erste Fassung, 1887

Als Anton Bruckner zwischen den Sommern 1884 und 1887 an der ersten Version seiner „Achten Sinfonie“ arbeitete, wirkte das im Zuge des Erfolges der Aufführungen seiner „Siebten Sinfonie“ in Leipzig und München erlangte Selbstbewusstsein und der entsprechende Enthusiasmus zumindest teilweise noch nach. Sowie er mit der Arbeit an der „Achten“ fertig war, schickte er die Partitur an Hermann Levi, der die Aufführung der „Siebten“ in München im März 1885 geleitet

hatte. Bruckners Hoffnung, dass Levi die neue Sinfonie aus der Taufe heben würde, zerschlug sich allerdings, als letzterer diese Aufgabe im frühen Oktober 1887 ablehnte.

Aufgrund von Levis Absage machte sich Bruckner an eine Reihe von Veränderungen, die zur zweiten, kürzeren Version der Sinfonie im März 1890 führten. Die erste Version wurde zu seinen Lebzeiten nie gespielt und blieb jahrelang dem Archiv vorbehalten. Das änderte sich erst an Bruckners 130. Geburtstag, als Eugen Jochum am 2. Mai 1954 in München, anlässlich der Geburtstagsfeierlichkeiten, den ersten Satz dirigierte. 1972 veröffentlichte Leopold Nowak dann die gesamte Partitur der ersten Fassung, die am 2. September des folgenden Jahres von Hans-Hubert Schönzeler in London uraufgeführt wurde. Die hier vorliegende Aufnahme basiert auf einer neuen Ausgabe, die von Paul Hawkshaw 2022 als Teil der „Neuen Anton Bruckner Gesamtausgabe“ herausgegeben wurde.

Der erste Hinweis auf die Anfänge der „Achten Sinfonie“ entstammt einer Anekdote vom Freund des Komponisten, Josef Kluger, der berichtete, dass Bruckner das zweite Thema des ersten Satzes auf einem Spaziergang durch den Prater im Juli 1884 in den Sinn gekommen sei. Das Manuskriptmaterial bestätigt, dass Bruckner den ersten Satz ungefähr zu dieser Zeit in Angriff nahm. Die früheste zu findende Datierung einer Seite ist der 24. August. Am 23. September konnte ein weiterer Freund Bruckners, Joseph

Schalk, seinem Bruder Franz davon berichten, dass die Skizze des ersten Satzes fertig sei. Das Gerüst des ersten Satzes war am 1. Oktober 1884 fertiggestellt, worauf sich Bruckner daran machte, selbiges auszuarbeiten – unterbrach diese Arbeiten dann aber zugunsten des (ursprünglich als zweiten Satz angedachten) „Adagios“. Die früheste Entwurfsskizze datiert vom 16. Februar 1885. Im nächsten Sommer begab er sich kurzfristig wieder an den ersten Satz und datierte eine Skizze für die abschließenden Takte mit „6. Juli 1885“.

Zum Ende desselben Monats unterbrach Bruckner – inzwischen im Urlaub in Steyr, wo er im Stadtpfarrhof wohnte – abermals die Arbeit an dem ersten Satz, diesmal um eine komplette Skizze des „Scherzo/Trio“ (zu dem Zeitpunkt noch als dritter Satz angedacht) fertigzustellen. Schon am nächsten Tag begann er mit der Arbeit am „Finale“; eine Skizze vom Ende dieses Satzes ist datiert mit „Steyr, Stadtpfarrhof / 16. August / 1885“, gefolgt von dem Ausruf „Halleluja!“. Noch am gleichen Tag schrieb er Franz Schalk: „Das Finale ist der bedeutendste Satz meines Lebens“. Bruckner ließ dann den Entwurf in seiner Skizzenform bis zum nächsten Jahr liegen und nutzte den Sommer und Anfang des Herbstes, um das „Scherzo/Trio“ fertigzustellen. Das Partiturautograph des „Trios“ enthält zwei (nicht 100% zuzuordnende) Datierungen, eine vom 25. August und eine weitere vom 20. September; zu Ende des

„Scherzos“ hat Bruckner die Daten des 19. bzw. 24. Oktober desselben Jahres eingetragen. Im Spätherbst und Winter 1885 beendete Bruckner schließlich seine Arbeiten am ersten Satz und das letzte in der Partitur zu findende Datum ist der „7. Februar – 6 Uhr Abends – 1886“.

Als Nächstes wandte sich Bruckner wieder dem „Adagio“ zu, welches er im darauffolgenden Sommer in Steyr fertigstellte. Zu diesem Zeitpunkt waren die inneren Sätze schon in ihre neue Reihenfolge gebracht worden, was sich der Notiz „8. Sinf. Adagio 3. Satz“ im Autograph entnehmen lässt. Am 4. September begann er die mühsame Arbeit an der Partitur des „Finales“, von dem schon der erste Bogen fünf datierte Versuche aufzeigt. Bruckners Briefwechsel kann man entnehmen, wie frustriert er darüber war, über den Winter hin nicht mit der Partitur voranzukommen. Die eigentliche Arbeit scheint er erst im April begonnen zu haben. Die Arbeiten am letzten Satz – und damit der „Achten Sinfonie“ als solcher – waren schließlich am 10. August 1887 abgeschlossen, wie uns das Datum auf der letzten Seite des Autographes mitteilt.

Dies führt uns zu einer der wohl meistdiskutierten Episoden in Bruckners Leben; einer Episode, die in den Briefen zwischen Hermann Levi, Joseph Schalk und Anton Bruckner gut dokumentiert ist. Am 4. September 1887 schrieb Bruckner an Levi und bat ihn, die Uraufführung zu dirigieren. Er

fragte zudem, ob er die Orchesterstimmen in Wien anfertigen lassen solle oder ob Levi es vorziehen würde, sie auf Bruckners Kosten in München anfertigen zu lassen. Levi, ganz der perfekte Gentleman und ergebene Freund, war der Idee einer Aufführung in München wohlgesonnen, obwohl er die Partitur noch nicht gesehen hatte. Vier Tage später antwortete er, Bruckner solle die Partitur schicken, und er [Levi] würde die Abschrift der Stimmen veranlassen. Bruckner könne bei ihm wohnen, sollte er zu den Proben nach München kommen wollen. Der Komponist schickte die Partitur am 19. September nach München.

Allerdings stand für Levi schnell fest, dass er das neue Werk, das seiner Meinung nach der „Siebten Symphonie“ zu sehr ähnelte, nicht verstand und nicht aufführen konnte. Da er wusste, dass Bruckner ob so einer Nachricht tiefst bestürzt sein würde, bat er am 30. September den gemeinsamen Freund Joseph Schalk um Rat, wie er weiter vorgehen solle. Schalks Antwort ist leider nicht erhalten. Am 7. Oktober beichtete Levi dann doch direkt Bruckner, der ob dieser Zurückweisung – von jemandem, den er als einen seiner engsten Verbündeten betrachtete – erst einmal unendlich enttäuscht war.

Der in vielen frühen Bruckner-Biografien zu lesende Vorwurf, Levi habe nicht den Mut gehabt, Bruckner die Absage selbst zu übermitteln, trifft nicht zu. Levi erhielt keine Antwort vom Komponisten und war äußerst

besorgt über seinen Gemütszustand. Am 14. Oktober schrieb Levi erneut an Joseph Schalk, der vier Tage darauf antwortete, dass Bruckner von der Ablehnung zwar schwer erschüttert gewesen sei, wohl aber schon begonnen habe, den ersten Satz zu überarbeiten. Am 20. Oktober schließlich schrieb Bruckner selbst an Levi, er werde alles tun, um das Werk nach besten Kräften zu überarbeiten. Dieser Punkt markiert den Anfang der Geschichte der zweiten Fassung der „Achten Symphonie“.

Bruckner hinterließ in der „Achten Sinfonie“ mehr Hinweise auf außermusikalische Assoziationen als in jeder anderen – mit Ausnahme der „Vierten“. Constantin Floros bemerkte, dass es ein Fehler wäre, diese Hinweise – egal wie rätselhaft sie auch sein mögen – von vornherein als spätere Marketing-Aufhänger oder als Erzeugnisse eines infantilen Geistes abzutun, wie dies oft geschehen ist. Freilich sind diese nicht zu verwechseln mit dem in der Tat durch-und-durch fiktiven Programm, welches Joseph Schalk anlässlich der ersten Wiener Aufführung unter Hans Richter am 18. Dezember 1892 erstellte. In frühen Skizzen bezeichnete Bruckner das Ende des ersten Satzes noch als „Todesverkündigung“, in Anspielung auf die 4. Szene im 2. Akt von Wagners „Die Walküre“. In einer anderen Skizze verband er das Hauptthema des „Scherzos“ mit dem Namen seines Freundes aus Steyr, Karl

Almeroth. Später bezeichnete er dann das „Scherzo“ als „deutschen Michel“: Constantin Floros nimmt an, dass Bruckner in Almeroth die Personifizierung von genau der Aufrichtigkeit und Hochherzigkeit sah, die auch den deutschen Volkshelden auszeichneten. August Stradal derweil erinnerte sich an ein Gespräch auf dem Weg nach Bayreuth, gegen Ende Juli 1886, in dem der Komponist im Zusammenhang mit dem Kopfsatz eine „Totenglocke“, sowie den „deutschen Michel“ – im „Scherzo“ tanzend – erwähnte. Im selben Gespräch soll Bruckner auch die Kosaken und das Treffen des Österreichischen Kaisers mit dem Zaren von Russland erwähnt haben. In einem Brief vom 27. Januar 1891 an den Dirigenten Felix Weingartner ging er auf alle diese Themen noch einmal ein.

Wer sich diese Aufnahme anhört und mit der meist im Konzert gespielten zweiten Version der „Achten Sinfonie“ vertraut ist, wird hören, dass die erste und zweite Version viel des motivischen Materials gemein haben. Allerdings ist die spätere Lesart erheblich kürzer, weniger blechbläserlastig (insbesondere der Einsatz der Wagner-Tuben ist deutlich zurückgeschraubt) und dass sie durchweg nach dreifach besetzten Holzbläsern verlangt. Die erste Version hingegen verwendet dreifaches Holz nur im „Finale“ und fügt, wie im Faksimile angegeben, den beiden Flöten am letzten Höhepunkt des „Adagios“ eine Piccoloflöte hinzu.

Der einleitende Satz der ersten Fassung endet mit einer Coda im dreifachen *forte*, die stellenweise dissonanter ist, als ihr späteres, in *pianissimo* gehaltenes Gegenstück. In der zweiten Fassung ersetzte Bruckner das wunderbare lyrische „Trio“ der frühen Fassung und im „Adagio“ kehrte er die Tonarten der Höhepunkte um: Aus Es und C der ersten Fassung wurden in der späteren Partitur C und Es. Die erste Version des „Adagios“ enthält eine Passage, T. 209–218, um die Bruckner die Partitur von 1890 kürzte. Das originale „Finale“ enthält sogar gleich vier Passagen – T. 210–230, 253–256, 587–598 und 671–674 – die Bruckner später herausstrich. Schließlich hat die erste Coda auch eine überschwänglichere kontrapunktische Reprise der Hauptthemen aller Sätze zu bieten.

Leopold Nowak hat in seiner Ausgabe der zweiten Fassung zu Recht die gestrichenen Passagen weggelassen. Robert Haas, der meinte, diese seien unter dem unangemessenen Einfluss von Hermann Levi und den Schalk-Brüdern gekürzt worden, nahm sie fälschlicherweise in seine Partitur wieder auf. Wenn man aber das längere „Adagio“ und „Finale“ bevorzugt, dann ist ihr korrekter Kontext die erste, nicht die zweite Version. Wir hoffen, mit dieser Aufnahme das Interesse und die Wertschätzung für dieses großartige Werk – in der Form, in der es sein kolossaler, rätselhafter Schöpfer ursprünglich konzipiert hat – zu wecken.

Sinfonie Nr. 8 c-Moll, Zweite Fassung, 1890

Die Entstehungsgeschichte Anton Bruckners 8. Sinfonie ist gut dokumentiert. Er arbeitete an dem Werk von den Sommermonaten 1884 bis in den August 1887. Am 19. September 1887 schickte er die fertiggestellte Partitur einem seiner treuesten Anhänger und Befürworter, dem Dirigenten Hermann Levi dessen Aufführung seiner 7. Sinfonie zwei Jahre zuvor einer der glücklichsten Momente in Bruckners Karriere darstellte. Dass Levi diese neue Sinfonie mit Entsetzen ablehnte, lieferte den Anstoß für eine umfassende Revision des Werkes, welche in einer neuen Version der Sinfonie gipfelte, die Bruckner im März 1890 fertigstellte. Diese Versionen von 1887 und 1890 gelten als die erste und zweite Version der 8. Sinfonie. Im März 1892 erschien die erste Ausgabe, von Bruckners Freund und ehemaligem Schüler Josef Schalk und einem weiteren Freund und Unterstützer, Max von Oberleitner redigiert. Der Druck unterschied sich allerdings von beiden Versionen, der von 1887 und der von 1890, wobei allerdings letztere klar der Ausgangspunkt war. Hans Richter dirigierte die triumphale Premiere dieser ersten Ausgabe mit den Wiener Philharmonikern am 18. Dezember 1892.

Levis Ablehnen der ersten Version und Bruckners fast übermenschliche Anstrengungen sie zu revidieren ist eine der uns

vielleicht bekannteste Episoden in Bruckners Leben. Voller Begeisterung ob der Vollendung des Werkes, welches Bruckner für sein bis dato bestes hielt, schrieb der Komponist Levi am 4. September 1887, er möge doch die Uraufführung dirigieren. Vier Tage später antwortete Levi bejahend und bat, Bruckner möge ihm doch die Partitur zuschicken. Nach dem Studium selbiger, ließ Levi Bruckner aber unter Bedauern mitteilen, dass er sich nicht dazu in der Lage sehe, das Werk aufzuführen. Wohlwissend wie schwer dies den Komponisten treffen müsse, um dessen Gesundheit er besorgt war, bat er Josef Schalk um Rat:

„Ich kann mich in die 8te Sinfonie nicht finden, und habe nicht den Mut, sie aufzuführen ... Bitte schreiben Sie mir gleich, wie ich mich Bruckner gegenüber verhalten soll. Wenn es damit abgethan wäre, daß er ich für einen Esel, oder was noch schlimmer für einen Treulosen hielt, so wollte ich mir dies ruhig gefallen lassen. Aber ich fürchte Schlimmeres, fürchte, daß ihn diese Enttäuschung ganz niederbeugen wird!“

Schalks Antwort ist leider nicht überliefert.

Keinen Wahrheitsgehalt hat derweil die Geschichte die in vielen frühen Brucknerbiographien kolportiert wird, dass Levi es nicht übers Herz gebracht habe, seine Entscheidung Bruckner selber mitzuteilen und

anstatt dessen über Schalk habe ausrichten lassen. Am 7. Oktober schrieb der Dirigent einen pointierten Brief in dem alle seine noch bestehenden Zweifel an dem Stück Bruckner gegenüber identifiziert:

„Noch niemals ist es mir so schwer geworden, für das, was ich zu sagen habe, die rechten Worte zu finden!...Also: es ist mir unmöglich, die 8te in dieser Form zur Aufführung zu bringen. Ich kann sie mir nicht zu eigen machen! So herrlich und grandios die Themen sind so bedenklich erscheint mir die Ausführung, ja die Instrumentation halte ich geradezu für „unmöglich ... ich“ kann mir gar nicht vorstellen, daß mir plötzlich alles Verständniß für Sie abhanden gekommen s[ein] sollte, bin vielmehr geneigt anzunehmen, daß in den letzten Jahren der Isolirung und des fortwährenden Kampfes mit der Welt Ihr Sinn für Schönheit und Ebenmaß und Wohlklang sich einigermassen getrübt habe. Wie wäre sonst anders Ihre Behandlung der Trompeten und Tuben (überhaupt der Bläser) zu erklären! ... Entbinden Sie mich meines Versprechens ... Verlieren Sie nicht den Muth, nehmen Sie ihr Werk noch einmal vor, berathen Sie sich mit Ihren Freunden, mit Schalk, vielleicht läßt sich durch eine Umarbeitung viel erreichen – Bleiben Sie mir gut!“

Wie von Levi vorausgesehen war Bruckner von der schlechten Nachricht aus München schwer mitgenommen. Am 18. Oktober schrieb Josef Schalk an Levi, dass Bruckner schwer unter der Ablehnung gelitten habe – allerdings schon damit begonnen hätte, den ersten Satz erneut zu revidieren. Am 20. Oktober schließlich schrieb Bruckner Levi selber:

„Erst jetzt wird es mir gegönnt, Studien zu machen. Es wird das Möglichste geschehen – nach bestem Wissen und Gewissen. Wenn nach Jahr und Tag alles vorüber sein wird, werde ich Hochdensenben bitten auf meine Rechnung m it Ihrem Hoforchester einige Proben...“

Hier beginnt die Geschichte der zweiten Version der 8. Sinfonie.

Drei Tage nachdem er Levi geschrieben hatte, erhielt Bruckner eine Audienz bei Amalie von Bayern die gerade Wien besuchte. Ihr Tagebucheintrag vom 23. Oktober bestätigt die Bekundigungen der verschiedenen Briefe, wobei sie allerdings auch verzeichnete, dass Bruckner durchaus einigen Groll gegen Levi hegte – etwas, was Schalks Brief an den Dirigenten nicht erwähnt. Im folgenden bezeugte Bruckners Korrespondenz, dass er im Winter 1888 an weiteren Revisionen arbeitete... vermutlich mit dem Ziel, rechtzeitig für die Sommerprobenzeiten fertig zu werden. Am 27. Februar

informierte er Levi, dass die Sinfonie ‚jetzt anders aussehe‘. Die Münchner Proben kamen nie zu zustande, aus welchen Gründen auch immer, und Bruckner arbeitete nachdem Sommer weiter an seiner Revision. Am 26. November 1888 schrieb Josef Schalk seinem Bruder Franz, der zu der Zeit in Karlsbad dirigierte, dass Bruckner weitere Veränderungen an seiner Dritten wie Achten Sinfonie vornehme.

Das Gros der zweiten Version der Achten Sinfonie ist in den Manuskripten 19480 und 40999 der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zu finden. Die Daten auf dem Autographen suggerieren, dass Bruckner seine Revisionen größtenteils zwischen dem 4. März 1889 und dem 10. März 1890 machte. Ebenfalls vorhanden sind hunderte weiterer, aus der gleichen Zeit stammenden Seiten mit verworfenen Revisionen für diese Sinfonie, welche belegen, wie akribisch Bruckner seine Überarbeitungen betrieb. Er folgte Levis Rat und wandte sich – wieder einmal – an die Brüder Schalk um Rat und Unterstützung zu finden.

Zweifelsohne hat Bruckners angeschlagener gesundheitlicher Zustand ihn mehr auf die Brüder angewiesen gemacht, als es sonst der Fall gewesen wäre. Friedrich Eckstein, der während der 1880er Jahre als Privatsekretär Bruckners fungierte, beschrieb die Gespräche der Schalks mit Bruckner folgendermaßen:

„Ich weiß, wie in überlangen Besprechungen Bruckners mit Josef und Franz Schalk ... jede Note der Werke festgelegt wurde ... Es ist gewiß, daß die genannten Dirigenten Bruckner Ratschläge, mindestens zu Instrumentierungsänderungen gaben, auch zu Änderungen der Tempo- und Stärkebezeichnungen.“

Der Brief Josef Schalks vom 26. November 1888 an seinen Bruder illustriert gut, wie eng und komplex diese Beziehung war:

„Vor allem benachrichtige ich dich im Auftrage Bruckners, dass er dich vielmals herzlich grüssen last. Als ich neulich abends bei der Kugel mit ihm ganz allein zusammensass, wurde er nicht müde von dir und seiner herzlichen Neigung zur dir zu sprechen, so dass ich ganz gerührt war. Jede der vielen Änderungen, die er jetzt mit ausserordentlich angestrengtem Fleisse an der 8. od[er]. 3. vornimmt, wünschte er vor allem dir und deinem Urtheil zu unterbreiten. Ich soll dir eigens auch schreiben, dass im Finale ein grössere Anzahl Bogen ... sind ganz entfallen. Ich zweifle ob das hilft. Aber man muss ihn beim Glauben lassen, die Hauptsache ist seine gute Stimmung zu erhalte.“

Inwieweit und wie genau der Einfluss der Schalks die Bearbeitung der Achten Sinfonie beeinflusste, werden wir wohl nie exakt

wissen. In den wenigen Passagen, in denen das Zusammenwirken der Drei in den Handschriften nachverfolgt werden kann, hat sich Bruckner alles was Josef und Franz ihm vorlegten genau angesehen und alles noch einmal finalen Änderungen unterzogen, bevor er es in den Manuskripten 1890 verewigte. Auch werden wir wohl nie wissen, in welchem Ausmaß die Brüder Eigeninitiative ergriffen oder den Angaben des Komponisten folgten. Der Prozess war, wie am Beispiel des Finales des ersten Satzes gezeigt, ein kollaborativer. Die früheste Version der Coda ist eine Skizze in der Schrift Josef Schalks. Bruckner nahm Josefs Skizze, erweiterte sie, und brachte sie Anfang 1890 ins Manuskript ein. Josef schreibt darüber seinem Bruder Franz am 31. Januar desselben Jahres:

„Bruckner ist vorgestern mit der neuen Bearbeitung der VIII. fertig geworden. Der erste Satz schließt nunmehr nach unser aller Wunsch pianissimo.“

War nun die Idee für ein leises Ende Josefs? Oder hatte Bruckner es vorgeschlagen und Josef als Skizze ausgearbeitet? Wie dem auch sei, die letztgültige Form ist eindeutig die des Komponisten. Was er auch aus den Unterhaltungen mit den Schalks entnahm, Bruckner hat sich die eventuellen Vorschläge zu eigen gemacht.

In der zweiten Version ersetzte Bruckner nicht nur die triumphale C-Dur Coda des

ersten Satzes, sondern lichtete auch die kontrapunktische Reprise mit den Hauptthemen am Ende des Finales. Die Neuorchestrierung verlangt nun nach dreifachem Holz in den ersten drei Sätzen, an vielen Stellen F-Trompeten anstatt C-Trompeten und einen deutlich reduzierten Einsatz der Wagnertuben. Er schrieb ein gänzlich neues Trio und kehrte die Tonarten des zweiten und dritten Höhepunktes in dem himmlischen Adagio zu C-Dur – Es-Dur um. Das Material der Hauptthemen in allen Sätzen, mit Ausnahme des Trios, blieb gleich, wiewohl in der Bearbeitung alle etwas kürzer geraten, besonders im Finale, welches von 771 Takten auf 709 schrumpfte. Robert Haas versuchte in seiner Fassung der Sinfonie wieder aufzudröseln, was er fälschlicherweise für Schalksches Herumfummeln hielt, in dem er etliche Passagen des Adagios und Finales der ersten Version wiederherstellte. Leopold Nowak hat diese Passagen in seiner Fassung, zurecht, wieder entfernt – und es ist diese Version die auf dieser Aufnahme gespielt wird.

Das jüngste Datum in Bruckners Manuskript der zweiten Version der Achten Sinfonie – 10. März 1890 – findet sich am Ende des ersten Satzes. Am 20. September informierte der stets loyale Hermann Levi Bruckner davon, dass der junge Felix Weingartner sich bereit erklärt habe, die Sinfonie in Mannheim aufzuführen. Angepeilt war der 26. März 1891, was dann auf den 2. April verschoben wurde. Am 9. April schließ-

lich musste ein weiterer Dirigent Bruckner enttäuschen, denn Weingartner informierte den Komponisten, dass er eine neue Stelle in Berlin angenommen habe und das Werk nun doch nicht aufführen könne. Durch derer beider ganze Korrespondenz hinweg hatte Bruckner sich immer bereit gezeigt, in allen Punkten Weingartner zuzustimmen, um nur die Aufführung zu ermöglichen. Insbesondere das Thema eventueller Schnitte im Finale, welches immer wieder aufflackerte, verleitete Bruckner schließlich zu folgender berühmter gewordenen Aussage in einem Brief vom 27. Januar 1891:

„Bitte sehr, das Finale so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen; denn es wäre viel zu lange u[nd]. g ilt n ur s päteren Zeiten u nd zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern.“

Die Schnitte auf die Bruckner verweist beziehen sich auf die Takte 345-386 (von Buchstabe Z bis Aa) sowie 583-646 (Pp bis Uu). Bruckner beschrieb in Folge einige programmatische Element der Sinfonie:

„Im 1. Satze ist der Tromp[eten-] u[nd.] Cornisatz aus dem Rhythmus des Thema: die Todesverkündigung, die immer sporadisch stärker endlich sehr stark auftritt, am Schluss: die Ergebung. Scherzo: H[au]p[t]th[ema]: deutscher Michel genannt; in der 2. Abtheilung will

der Kerl schlafen, u[nd.] träumerisch findet er sein Liedchen nicht; endlich klagend kehrt es selbes um. Finale: Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech; Militärmusik; Trompeten: Fanfaren, wie sich die Majestäten begegnen. Schließlich alle Themen; (komisch), wie bei Tannhäuser im 2. Akt der König kommt, so als der deutsche Michel von seiner Reise kommt, ist Alles schon in Glanz. Im Finale ist auch der Todtenmarsch u[nd.] dann (Blech) Verklärung.“

Die Vorbereitungen für die erste Edition von Haslinger-Schlesinger-Lienau (1892) sind im Briefverkehr vom 12. Juni 1891 bis zum 9. März 1892 gut dokumentiert, der zwischen Josef Schalk (der größtenteils das Editieren übernahm und den Klavierauszug, vierhändig anfertigte), Max von Oberleithner (der Schalk assistierte, als Liaison mit dem Verleger agierte und die vierhändige Fassung mitfinanzierte), Robert Lienau (der die Veröffentlichung von Berlin aus beaufsichtigte) und Carl Gustav Röder (der für den Stich verantwortlich war) stattfand. Die Briefe bestätigen, dass Schalk und Oberleithner während des Druckprozesses hunderte von unautorisierten Veränderungen vornahmen. Argumente, welche zugunsten einer Rehabilitation der ersten Edition gemacht wurden, basierten auf Behauptungen, dass die zweifelhaften Ergänzungen und Striche

schlicht der damaligen Aufführungspraxis entsprachen und dass Bruckner über alle Änderungen stets informiert war. Aber wie wertvoll auch editorische Anmerkungen als Widerspiegelung der Aufführungspraktiken des 19. Jahrhunderts sein mögen, es gibt schlicht keinen Anhalt dafür, dass Bruckner sich der Eingriffe in seiner Partitur bis nach ihrem Erscheinen bewusst war. Kommentare von Bruckner zu dieser Edition sind nicht überliefert.

Sollten Schalk und Oberleithner gehofft haben, dass öffentlicher Beifall für das Resultat Bruckners Unbill ob seiner Nichtmitteinbeziehung in den Publikationsprozess nichtig machen würde, so müssen sie vom durchschlagenden Erfolg der Uraufführung begeistert gewesen sein. Am 18. Dezember 1892 dirigierte Hans Richter das Werk – aus der ersten Edition – in einem regulären Subskriptionskonzert der Wiener Philharmoniker. Dass die enthusiastische Reaktion in einem mit regulären Konzertabonnenten gefüllten Goldenen Saal stattfand, muss dem Komponisten besonders behagt haben. Der Kritiker Theodor Helm schrieb seinem Freund Bruckner hinterher:

„Der künstlerische triumph, den Sie am 18. September gefeiert haben, gehört zu den glänzenden Ihres ruhmvollen Lebens, den der stürmische Beifall ging nicht bloß von Ihren Verehren und Freunden aus, sondern von ganzen Publikum.“

Der gefürchtete Kritiker Eduard Hanslick ging demonstrativ vor dem Finale aus dem Konzertsaal und beschwerte sich in seiner giftigen Rezension darüber, dass ein ganzes Subskriptionskonzert allein einer Brucknerschen Sinfonie anheimgegeben worden sei. Die Mehrzahl der Kritiken allerdings war positiv. Unter den sich im Publikum befindlichen musikalischen Koryphäen waren Hugo Wolf, Johann Strauss und Johannes Brahms – wobei letzterer gesagt haben soll: „Bruckner ist doch ein großes Genie!“

Sinfonie Nr. 9 d-Moll

„Sehen Sie, ich habe bereits zwei irdischen Majestäten Symphonien gewidmet, dem armen [weil verstorbenen] König Ludwig als dem königlichen Förderer der Kunst [die Siebente], unserem erlauchten, lieben Kaiser [Franz Joseph I.] als der höchsten irdischen Majestät, die ich anerkenne [die Achte], und nun widme ich der Majestät aller Majestäten, dem lieben Gott, mein letztes Werk und hoffe, daß er mir so viel Zeit schenken wird, dasselbe zu vollenden.“

Laut August Göllerich, den Bruckner beauftragte, seine Biographie zu verfassen, machte Bruckner diese Bemerkung seinem Arzt, Richard Heller, gegenüber, als es absehbar war, dass er wohl nicht mehr lange genug leben würde, um seine neunte und letzte Sin-

fonie zu vollenden. Bruckner hatte mit der Arbeit im August 1887 begonnen, kurz nach der Fertigstellung der „Achten“. Das früheste Datum in der Partitur ist, im ersten Satz, der 9. September, 1887. Sogleich die „Achte“ – fürs Erste – in trockenen Tüchern war, schickte der Komponist die Partitur an Hermann Levi, der ja schon die äußerst erfolgreiche Aufführung der „Siebten“ in München im März 1855 geleitet hatte. Die Hoffnungen auf eine von Levi dirigierte Premiere der „Achten“ platzten allerdings im frühen Oktober 1887, als Levi ablehnte, da er die Sinfonie nicht verstünde. Diese Entscheidung ließ Bruckner verzweifeln. Er legte die „Neunte“ auf die Seite und stürzte sich in eine ausgedehnte Phase der Revision seiner Sinfonien „Eins“, „Drei“, „Vier“ und „Acht“ sowie der „f-Moll Messe“.

Bruckner wandte sich während dieser Revisionsperiode sporadisch auch der „Neunten“ zu. So skizzierte er 1889 eine Frühfassung des „Scherzos“ und „Trios“. Im Jahr darauf begann er mit den Skizzen für den Anfang des „Adagios“ und im Winter 1891 arbeitete er kurzzeitig am ersten Satz. Dann legte er die Arbeit wieder beiseite und komponierte den „Psalm 150“ für gemischten Chor, Sopran und Orchester (WAB 38, 1892) und „Helgoland“ für Männerchor und Orchester (WAB 71, 1893). Am 23. Dezember 1893 schließlich war der erste Satz der „Neunten“ fertig; das „Scherzo“ am 15. Februar 1894. Es haben drei Versionen des

„Trios“ überlebt: Eine, nur als Skizze, in Fis-Dur, aus dem Jahr 1889, dann eine in fast vollständiger Partiturbearbeitung, in Fis-Dur, von 1893, und die dritte, ebenfalls in Fis-Dur, aus dem Folgejahr. Das ganz außergewöhnliche „Adagio“ war dann am 30. November 1894 fertig. Es ist vermutlich um diesen Zeitpunkt herum, dass Bruckner die oben zitierte Bemerkung bezüglich der Widmung „dem lieben Gott“ Dr. Heller gegenüber gemacht hat. Bruckners Gesundheitszustand nahm nun rapide ab und die Arbeit am „Finale“ wurde immer wieder von Krankheit unterbrochen. Dennoch arbeitete Bruckner, soweit es ihm möglich war, bis zu seinem letzten Tag, dem 11. Oktober 1896, an dem „Finale“. Die ersten drei Sätze der Sinfonie wurden schließlich 1903 in einer stark überarbeiteten Version von Ferdinand Löwe herausgegeben.

Viele Bewunderer sehen Bruckners „Neunte Sinfonie“ als die Krönung seiner Schöpfungen an. Es ist zumindest sein fortschrittlichstes Werk. Die Anlehnung an Beethovens (ebenfalls in d-Moll gehaltene) „Neunte“ ist durchweg erkennbar, ganz besonders in dem Verwischen der Grenzen der einzelnen Abschnitte der Sonatenform. Es wurde schon viel Tinte darüber verloren, dass Bruckners chromatische Verläufe, Dissonanzen, die vertrackte Verarbeitung von unzähligen kleinen melodischen und rhythmischen Motiven, ja sogar scheinbar atonale Passagen allesamt als Vorläufer der Musik

des 20. Jahrhunderts gesehen werden können.

Der hochgradig originelle erste Satz ist der Einzige der Bruckner'schen ersten Sätze mit einer langen Einleitung, die mit den noch folgenden Motiven spielt. Es beginnt über einem leisen Orgelpunkt auf D. Acht Hörner umreißen den Tonika-Dreiklang gegen eine insistierende rhythmische Figur in den zweiten und dritten Trompeten und Pauken. Die „misterioso“-Stimmung wird dann aber plötzlich von einem herrlich pompösen Ausrufezeichen der acht Hörner unterbrochen.

Das As geht enharmonisch in ein Gis über, dann beginnt der Bass zu einem anwährenden Crescendo über drei Oktaven anzusteigen. Tonalität findet man in dieser bemerkenswerten Passage keine, nur Chromatik und interpunktierende Motive in den Bläsern, welche die Spannung für den Eintritt der Dominante A und für die darauffolgende Auflösung zu D hin aufbauen, bis sich schließlich das Hauptthema im dreifachen *Forte* zeigt. Das gesamte bisher gehörte Motivmaterial kehrt im Verlauf des Satzes wieder. Das Aufwallen des Hauptthemas in d-Moll ist ein deutlicher Schritt in Richtung des Zwei-gegen-Drei-Bruckner-Rhythmus, der ja in seinem gesamten bisherigen symphonischen Schaffen von großer Bedeutung war. Das Ende der ersten Phrase weist einen weiteren plötzlichen Übergang zum neapolitanischen Es auf, gefolgt von einem Ces-Quintsextakkord, der die erste Phra-

se beendet. An dieser Stelle zeigt das Ces, dass sein enharmonisches Äquivalent, B, als Dominante von E dienen kann. Nach einer großen Pause beginnt die zweite Phrase des Themas mit einem e-Moll-Dreiklang. Ces, Es und E werden sich in der gesamten Symphonie noch als wichtige Tonlagen erweisen. Die Spannung zwischen den dualen Möglichkeiten von Ces als bVI von Es-Dur (das Ces müsste sich zu B auflösen) oder der Dominanten von E kommt in den letzten beiden Takten der zweiten Phrase des Hauptthemas zum Tragen. Die Blechbläser hämmern dabei eine grelle Tritonus-Dissonanz gegen das B des Subdominanten-GMoll-Dreiklangs heraus.

Über einem weiteren Orgelpunkt auf D folgt eine ruhige Überleitung mit fallenden Pizzicato Tonleitern in den Streichern, während sich die Bläser mit ihrem rhythmischen Achtel-Viertel-Motiv des Anfangs einmischen. Gegen Ende der Überleitung ist das D auf einmal Teil eines übermässigen Sextakkords auf B, der sich, während das Tempo für die lyrische zweite Themengruppe langsamer wird, in A-Dur auflöst. Gehalten ist das Ganze in lockerer A – B – A1-Form mit einer aufsteigenden Melodie in den Streichern in C-Dur im kürzeren Mittelteil. Es geht nun im A1 zu A-Dur und von dort zu a-Moll für die gespenstische Vorwegnahme der dreiköpfigen Eröffnung der dritten Themengruppe in der Tonika d-Moll von den Holzbläsern und Hörnern. Die zweite Hälfte dieser Themen-

gruppe steigert sich dann zu einem Fortissimo-Höhepunkt, bevor sie in einen ruhigeren und langsameren Schlussteil übergeht, diesmal über einem Orgelton auf F, der uns zur Durchführung hinführt. Die Durchführung erinnert an den Anfang des Stücks. Wenn die Hörner lautstark hervortreten, werden sie diesmal von allen weiteren Blechbläsern unterstützt. Nach einer plötzlichen Generalpause kommt eine ruhige Entwicklung mit dem Material der Überleitung zwischen erster und zweiter Themengruppe der Exposition. Den Streicherpizzicatos und Holzbläsern folgt allmählich das gesamte Orchester, bis eine weitere Generalpause einen Abschnitt mit Material aus der zweiten Themengruppe einleitet. Die Lyrik wird schließlich von den eindringlichen rhythmischen Interpunktionen vom Ende des Eröffnungsabschnitts verdrängt. Sie peitschen ein Crescendo und Accelerando zur dreifachen *forte*-Rückkehr des Hauptthemas in d-Moll. Das Thema wird in den folgenden Takten erheblich erweitert und entwickelt, so sehr, dass man sich fragen könnte, ob man sich, trotz Tonika-Tonart, noch in der Durchführung des Satzes befindet, oder schon am Anfang einer erstaunlich abwechslungsreichen Reprise. Es folgt eine ausgedehnte, sich stetig entwickelnde Überleitung, die uns über das As der allerersten Takte zur Rückkehr einer verkürzten zweiten Gruppe in D-Dur führt. Die dritte Themengruppe beginnt in h-Moll und kommt zu einem noch größeren Höhepunkt als

dem in der Exposition, endet dann aber auf der Dominante mit zwei ruhigen Chorälen: Der erste von Holz-, der zweite von Blechbläsern intoniert. Die großartige Coda baut sich größtenteils auf der zweiten Phrase des Hauptthemas in d-Moll auf. Gegen Ende ist der neapolitanische Akkord Es zu hören, der sich mit der Tonika D reibt.

Wie bei Beethovens „Neunter“ oder seiner eigenen „Achten Sinfonie“ ist das „Scherzo/Trio“ an zweiter Stelle. Es beginnt in d-Moll über einem dissonanten Viererakkord der schon auf verschiedenste Weise analysiert wurde: am einfachsten wohl als übermässiger d-Moll Sextakkord mit Bass-ton Cis der über die ersten 41 Takte gehalten wird. Zu den Pizzicato-Arpeggios der Streicher stoßen schließlich die Holzbläser, um das massive d-Moll Scherzo-Thema in Angriff zu nehmen. Die Arpeggios bleiben, begleitet von schnellen Tonleiter-Passagen der zweiten Geigen, Bratschen und Holzbläser, bis schließlich das ganze Orchester mit einstimmt und den ersten Teil des Scherzos zum Abschluss bringt. Der kontrastierende mittlere Teil wirkt unbeschwert. Das klopfende d-Moll Thema erscheint wieder, aber diesmal ohne die einführenden 41 Takte. Das geradezu herzige, wesentlich stillere „Trio“ in fis-Moll ist in A – B – A1-Form gehalten, wobei die B-Sektion kürzer und langsamer als die äußeren Teile ist. Das Eröffnungsthema in den Geigen hat die ungerade Anzahl von elf Takten.

Das E-Dur „Adagio“ ist zweifelsohne einer der bewegendsten, schönsten Sätze in der ganzen Literatur des 19. Jahrhunderts. Es ist auch fraglos das dunkelste in Bruckners Werk. Es kommt in einer etwas ungewöhnlichen, am besten als A – B – A1 – B1 – B2- beschriebenen Form. Der erste Abschnitt beginnt mit einer wunderschönen über eine kleine None aufsteigende chromatische Phrase, um sich dann weitere drei Oktaven zu einem „Dresdner Amen“ aufzuschwingen – was ein Verweis auf Wagners „Parsifal“ sein könnte, wo dies ein prominentes Leitmotiv ist. Die düstere Stimmung dieser Passage erinnerte Max Auer an die Schwermut des reuigen „Parsifal“ Beginn des dritten Aktes. Fallende Halbtöne, F – E, in den Kontrabässen zu Ende dieses Abschnittes hin, unterstreichen die Atmosphäre mit diesem Trauergestus aus der Barockmusik weiter. Mit kurzen motivischen Verweisen auf die Einleitung werden wir bei einem Orgelpunkt auf Fis abgesetzt, über welchem die Trompeten sich an einer dissonanten punktierten Figur göttlich tun, während die Hörner an die das „Adagio“ anleitende None – nun allerdings groß – gemahnen. Nach dieser geradezu außerweltlichen Stelle fällt das Fis der Bässe runter zu Es, wo es als Dominante fungiert, um den lyrischen Abschnitt in H einzuleiten. Bruckner verweist hier auf den absteigenden Choral in den Hörnern und Wagnertuben als seinen „Abschied vom Leben“.

Der B-Teil besteht aus zwei Teilen und beginnt in As-Dur. Der zweite Teil, mit den aufsteigenden Streichern, ist ein wenig schneller und beginnt in Ges-Dur. Gegen Ende dieses Teils wird die einleitende Melodie in eine Reihe von Motiven aufgelöst, die sich die verschiedenen Instrumentengruppen dann gegenseitig zuspielden. Eine einsame Flöte über einem verzweifelten übermäßigen Sextakkord der Wagnertuben bringt uns zurück nach E-Dur und einer ausgiebig variierten Wiederholung der Einleitung. Die erste Phrase wird nun zweimal gespielt, beim zweiten Mal einen Ton höher und die dissonanten, punktierten Trompetenfiguren und steigenden Nonen kommen schließlich auch wieder über einem Orgelpunkt auf G zum Vorschein. Das Tempo verlangsamt sich dann für die Wiederholung des B-Teils, aber nur im zweiten Teil. Jetzt beginnt es mit einem stark chromatisch angehauchten As-Dur, obwohl Bruckner die vier Kreuz als Vorzeichen beibehält. Wie schon bei der Wiederholung des A-Teils, ist auch B1 eine stark ausgedehnte, weiterentwickelte Version von B. Die Streicher klettern weiter in die Höhe, bis sie von einer Generalpause und einer anschließenden furchterregenden Passage unterbrochen werden, in denen die Posaunen die einleitende kleine None in ihrer Umkehrung heraushämmern. Die Holzbläser leiten nun, ganz zart, eine der wunderschönsten Stellen bei Bruckner überhaupt ein: Einen Streicherchoral mit parallelen Akkorden, der geradezu impressionistisch anmutet. Dieser

Teil endet mit von dissonanten Holzbläserakkorden begleiteten Anspielungen auf die einleitende None.

Üblicherweise würde bei Bruckners späteren „Adagios“ an dieser Stelle das A-Thema als eine Art Cantus firmus zurückkehren, mit aufwendigen Figurationen umspielt und von einem Crescendo begleitet. Hier aber dient das Thema der Einleitung des B-Abschnittes (welches in B1 Übersprungen wurde) der Steigerung. Die Figurationen beginnen mit den zweiten Geigen und die Musik schwingt sich zu einem krachenden Höhepunkt über einen extrem dissonanten Akkord über der Dominante der Dominante, Fis, auf. Die ätherische Coda gleitet auf E-Dur zurück und verklingt leise mit einer Anspielung auf die „Achte Sinfonie“ in den Wagnertuben und auf die „Siebte“ in den Hörnern. Robert Simpson bemerkte dazu:

„So endet also Bruckners unvollendetes Lebenswerk. Und mögen wir auch bedauern, dass aus den Skizzen nie wirklich Bruckners exakte Vision seines Finales entstehen kann, so dürfen wir immerhin dankbar sein, dass sein letztes Adagio ... auch sein tiefgründigstes ist.“

Keine Besprechung Bruckners „Neunter Sinfonie“ wäre vollständig, ohne auf das unvollendete „Finale“ einzugehen. Es ist unzweifelhaft, dass Bruckner für seine Sinfonie ein Finale schreiben wollte – er lebte schlicht

nicht lange genug um es auch fertigzustellen. Zeitgenössische Berichte behaupteten, er hätte das „Te Deum“ als Ersatz vorgeschlagen. Jahre nach Bruckners Tod erwähnte sein Sekretär, Anton Meißner, dass Bruckner dies nur als absolute Notlösung ansah. Allerdings hat eine Untersuchung von John Phillips herausgefunden, dass es im unvollendeten Finale durchaus einige Hinweise auf das „Te Deum“ gibt und behauptet sogar, Bruckner hätte in Überlegung gezogen, von einem bestimmten Punkt im „Finale“ an, eine Überleitung hin zum „Te Deum“ zu schreiben.

Phillips nimmt an, dass ungefähr die Hälfte des „Finales“ in vollständigen Partiturbögen existiert. Obwohl die Coda in Gänze fehlt, ist es immerhin möglich zu erahnen – dank Skizzen und einzelner Partiturseiten – wie die verbleibenden Lücken wohl zu füllen wären. Bis heute haben sich mindestens elf verschiedene Komponisten und Dirigenten daran gemacht, die erhaltenen Fragmente zu einem brauchbaren „Finale“ zusammenzufügen; einige dieser Aufführungsfassungen sind mehrere Male überarbeitet worden. Die gravierenden Unterschiede zwischen diesen Versionen des „Finales“ sind allerdings wohl der deutlichste Fingerzeig, wie weit Bruckner noch von einem „Finale“ in seinem Sinn entfernt war, als er starb.

Paul Hawkshaw

*Prof. Emeritus, Yale School of Music
(Übersetzung: Jens F. Laurson)*



Linz, c. 1903

