

Die Harmonik Anton Bruckners

Teil 1

Bearbeitet von
Ekkehard Kreft

1. Auflage 2009. Buch. 270 S. Hardcover

ISBN 978 3 631 59730 9

Format (B x L): 14,8 x 21 cm

Gewicht: 510 g

Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikwissenschaft
Allgemein > Einzelne Komponisten und Musiker

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Bruckners Studien

Wie kaum bei einem anderen Komponisten hat sich die Fachwelt über Jahrzehnte mit den musikalischen Studien Bruckners befaßt, die ihn einerseits in eine historische Sackgasse führten und ihn damit untauglich für eine kompositorische Karriere machten, die ihn aber andererseits doch zu einer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Musik führten und somit die Grundlage für seine spätere harmonische Sprache bildeten. Kaum faßlich ist für die Nachwelt dieser unglaubliche Sprung von einer historisch orientierten zu einer zeitgenössischen Harmonik.

Nach den zahlreichen Studien - die ersten Unterweisungen erfolgten bei seinem Vater und bei seinem Cousin J. B. Weiß in Hörsching in den Jahren 1835-1837; an der Linzer Präparandie war er 1840-41 Schüler von A. Dürrnberger, der ihn vor allem in die Musiktheorie einführte; es folgte der Unterricht bei L. von Zenetti (1843-1855)¹ - war er in den Jahren 1855-1861 Schüler von S. Sechter, wobei er sich auch im Selbststudium fortbildete. Dazu teilt M. Eybl mit:²

"Die erhaltenen Zeugnisse markieren Bruckners Studienfortgang. Er umfaßte Fundamentalbaßtheorie (→ Musiktheorie), das Harmonisieren von Melodien, ein- bis vierfachen Kontrapunkt, Kirchenstil, Kanon und Fuge. Sechters Lehrbuch 'Die Grundsätze der musikalischen Komposition' (Leipzig 1853/1854) bildete die Basis des Unterrichts. Für einfachen Kontrapunkt benutzte Bruckner ein Manuskript seines Lehrers, für Kanon und Fuge ist ähnliches anzunehmen."

Zu Details der theoretischen Position Sechters bemerkt der gleiche Autor:³

"Simon Sechter macht sich dagegen Johann Philipp Kirnbergers Unterscheidung von Akkord- und Stimmführungsdissonanzen zunutze. Indem er 'zufällige' oder 'gekünstelte' Akkorde als Phänomene der Stimmführung aus dem harmonischen System ausschließt, findet er mit zwei Arten von Stammakkorden, Dreiklängen und Septakkorden, das Auslangen. Selbst die Non in 'Septnonaccorden' wird von Sechter als ein die Oktave vertretender Vorhalt verstanden, der erst nach dem Wechsel des Fundaments aufgelöst werden muß. Marpurg und Dürrnberger kennen darüber hinaus noch Undezimen- und Tredezimenakkorde samt deren Umkehrungen, Intervallkonstellationen, in denen nach Sechters Auffassung Akkordtöne mit Vorhalten oder Durchgangstönen zusammentreffen."

Den eher sachlich formulierten Ausführungen von Eybl steht die kritische Bewertung Rummenhöllers gegenüber, der Sechters Bedeutung als Theoretiker - wie folgt - einordnet:⁴

¹ M. Eybl, Art. Generalbaß, in: U. Harten (Hg.), Anton Bruckner. Ein Handbuch, Salzburg u. Wien 1996, S. 172-173; vgl. außerdem die Artikel: Ausbildung, Hörsching, J. B. Weiß, Dürrnberger, Zenetti

² M. Eybl: Art. Sechter, Simon (ebd.), S. 392-393 (Zitat S. 393)

³ M. Eybl, Art. Musiktheorie (ebd.), S. 299-301 (Zitat: S. 300)

⁴ P. Rummenhöller, Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 33

"Die Beurteilung, wonach sich die Erscheinungen innerhalb eines Systems zu ordnen haben, gründet sich bei Sechter auf eine Hierarchie von Wertungen, die suggeriert, das musikalische Material selbst gäbe von vorneherein seine Verwendung in authentische - 'natürliche' - und weniger authentische - 'bedenkliche' bis hin zu 'verwerflichen' - Bildungen vor, und der Theoretiker sei anhand der einzelnen Gestaltungen der Deuter dessen, was Natur und was Unnatur sei... In der Dogmatisierung dessen, was doch nur als historisch geworden zu verstehen ist, erklärt Sechter die Prinzipien seiner Theorie zu ungeschichtlichen Gegebenheiten, zum außerhalb geschichtlicher Relation stehenden Gesetz, das keiner Begründung bedarf, und ontologisiert so diese Prinzipien unreflektiert zu 'Ur'gegebenheiten hinauf."

Bruckner selbst muß die von Sechter propagierten Einschränkungen musiktheoretischen Denkens nicht in dieser Weise empfunden haben, denn er war äußerst eifrig bemüht, sein erarbeitetes Wissen in Prüfungen nachzuweisen. Dazu liegen folgende Zeugnisse vor:¹

- "10. 7. 1858 Generalbaß
- 12. 7. 1858 Präludieren und Themendurchführung an der Orgel
- 12. 8. 1859 (58?) strenger Satz
- 3. 4. 1859 doppelter, drei- und vierfacher Kontrapunkt
- 26. 3. 1861 Kanon und Fuge und schließlich am
- 22.11.1861 die große Abschlußprüfung vor der Jury der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Hellmesberger, Herbeck, Dessooff und Sechter angehörten."

An diesen Unterricht schlossen sich 1861-1863 Studien bei dem der modernen Musik sehr verbundenen Linzer Kapellmeister O. Kitzler an, die sich vornehmlich auf die Fächer Formenlehre und Instrumentation bezogen. Kitzler war es auch, der mit der von ihm in Linz geleiteten Aufführung des *Tannhäuser* am 13. 02. 1863 Bruckner erstmalig einen Zugang zu einem Werk Wagners ermöglichte.²

1863-1865 schloß Bruckner seine Studien bei I. Dorn ab, der ihn mit Wagners Werken, aber auch mit Berlioz und Liszt befaßte. Dorns herausragende Stellung für die Erweiterung des Gesichtskreises von Bruckner kann demzufolge nicht hoch genug eingeschätzt werden; so teilt Maier mit:³

"Dorns Bedeutung für Bruckner ist wohl weniger die eines Lehrers im strengen Sinn als die eines Begleiters in die Welt der damals modernsten Musik. Seine eigene Begeisterung mag Bruckner den Rücken gestärkt haben, zu einer persönlichen Musiksprache zu finden."

¹ E. Maier, Brahms und Bruckner. Ihr Ausbildungsgang, in: O. Wessely (Hg.), Bruckner-Symposion, Johannes Brahms und Anton Bruckner - Linz 1983, Linz 1985, S. 63-71 (Zitat: S. 69)

² I. Fuchs, Art. Kitzler, Otto, in: U. Harten (Hg.), Anton Bruckner. Ein Handbuch (a. a. O.), S. 232-233, ebenso P. Hawkshaw, Art. Kitzler-Studienbuch (ebd.), S. 233-234

³ E. Maier, Art. Dorn, Ignaz (ebd.), S. 134-135 (Zitat: S. 134)

Bruckner hatte von früher Kindheit an in seinem Geburtsort Ansfelden Unterricht in schulischen und musikalischen Fächern, und zwar bei seinem Vater (1830-1837 an der Pfarrschule).¹ Er war demnach von 1830-1865, d. h. 35 Jahre, Lernender und hatte in diesen Jahren Gelegenheit, sich unter der Anleitung von teilweise sehr guten Lehrern eine umfassende Kenntnis vieler Musikarten und Epochen zu erwerben,² bevor er 1868 als Nachfolger Sechters die Professur für Harmonielehre und Kontrapunkt am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde übernahm.

Dass dabei zunächst die theoretischen Disziplinen im Vordergrund standen, während sich das Studium zeitgenössischer Musik erst in späteren Jahren anschloß, kann wie ein glücklicher Zufall betrachtet werden. So war es Bruckner vergönnt, eine breite Kenntnis der traditionellen Harmonielehre und des Kontrapunkts mit dem Wissen um die moderne Musik verbinden zu können, von denen drei Repräsentanten besonders hervorzuheben sind, natürlich an erster Stelle Wagner, ebenso aber Berlioz und Liszt.

Während Bruckner die traditionelle Harmonielehre über Jahre hin studierte und sich dabei auf renommierte Lehrbücher stützen konnte, hat er sich die moderne Harmonik weitgehend im Selbststudium erarbeitet. Besonders zu bewundern ist aus heutiger Sicht, dass sich Bruckner nach jahrelangen Studien im Alter von 37 Jahren entschloß, den Unterricht bei Kitzler aufzunehmen, um sich mit der Moderne seiner Zeit zu befassen. D. h. Bruckner war durchaus ein sehr an musikalischen Innovationen interessierter Komponist, wobei sich sein Interesse vornehmlich auf die Harmonik richtete, die er jedoch nicht systematisiert vorfand, sondern sich aus den Werken großer Meister erarbeiten mußte. Dass er dabei sein harmonisches Denken in vielerlei Hinsicht ergänzen, ja korrigieren und althergebrachte Grundsätze außer Acht lassen mußte, gehört wohl zu den größten Leistungen in der Persönlichkeitsentwicklung eines Künstlers.

So hat ihn die Begegnung mit Wagners *Tannhäuser* (1842-1845) 1863 in Linz fraglos mit einer bis dahin weitgehend unbekannten harmonischen Welt konfrontiert.³ Dieses Ereignis wurde durch den Besuch weiterer Aufführungen der Werke Wagners -

¹ F. Zamazal/E. Maier, Art. Lehrer Bruckners, S. 248-250 und Art. Ausbildung (ebd.), S. 70-71

² E. Maier, Art. Tradition (ebd.) S. 448-449

³ A. C. Howie, Art. Wagner, Familie (ebd.), S. 473-475; zur Harmonik Wagners vgl. E. Kreft,

Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 2. Teil, Frankfurt 1996, S. 226-295: Die totale

Chromatisierung bei Wagner (S. 238-247: *Tannhäuser* - Unterschiedliche Akkordtypen auf wechselnden Intervallbasen; S. 261-269: Die Tristan-Harmonik; S. 270-275: Die Tristan-Harmonik im *Parsifal*)

darunter von *Tristan und Isolde* (1854-1859) 1865 in München - vervollständigt. Der Kontakt zu Wagner und seinem Werk begleitete Bruckner sein ganzes Leben.

Bruckner wurde durch I. Dorn mit Berlioz und Liszt bekannt. Sein Interesse richtete sich vor allem auf die *Symphonie fantastique* op. 14 (1830) von Berlioz.¹ Hier konnte er die modernen Techniken und Verfahren der Instrumentation, aber auch der Harmonik studieren.

Von Liszts Werken für Orchester soll Bruckner vor allem die *Faust-Symphonie* (1854/57) gekannt und geschätzt haben.² Hier vollziehen sich enorme harmonische Innovationen, die erst im letzten Viertel des 19. Jhs. auf breitere Resonanz stoßen.

Mit diesen stellvertretend genannten Werken aus den Jahren 1830 (Berlioz), 1854/57 (Liszt) und 1854-1859 (Wagner) hat sich Bruckner einen umfassenden Überblick über die neuesten Verfahren der Instrumentation, aber auch und vor allem der modernen Harmonik verschafft, wie er es in seinen Studien bei Sechter nicht hatte ahnen können. Dieser Informationsstand fand natürlich nicht plötzlich, sondern erst nach langjähriger Verarbeitung Eingang in sein kompositorisches Schaffen und hat in seinen späten Werken zu Formulierungen geführt, die Bruckner als einen der bedeutenden Wegbereiter der Harmonik des 20. Jhs. ausweisen.

Mit Vehemenz beschreibt Nagler diese Situation:³

"Richtig ist, daß die unentwegte Beschäftigung Bruckners mit dem damals fortgeschrittensten harmonischen Material, der Enharmonik und Chromatik Wagners, einen gewaltigen katalysatorischen Effekt auf sein Musikdenken gehabt hat. Er, der Jahrzehntelang bei verschiedenen, eher traditionsbewußten Lehrern musiktheoretischen Unterricht erhalten hat, muß erkennen, daß die auf Rameaus *Traité de l'harmonie* (1772) fußenden *Grundsätze der musikalischen Composition* (1853-1854) völlig unzureichend sind, um die gänzlich andere Harmonie- und Klangwelt zu erklären. Zweifellos haben die Biographen der Bruckner-Pléiade recht, wenn sie sagen, daß er wie vom Donner gerührt ist, als er feststellen muß, daß die *ars nova* den Horizont des Sechterschen Systems, das bereits Mitte des 19. Jahrhunderts als reaktionär und konservativ kritisiert wurde, weit überschreitet... Daß ihn das beängstigende Gefühl, in einem Zustand zu leben, wo alle bislang verbindlichen Musikgesetze nicht mehr zu gelten scheinen, fast an die Grenze des Wahnsinns geführt hat, ist dokumentarisch verbürgt."

¹ A. Harrandt, Art. Berlioz, Hector, in: U. Harten (Hg.), Anton Bruckners. Ein Handbuch (a. a. O.), S. 93; zur Harmonik der *Symphonie fantastique* vgl. E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 2. Teil (a. a. O.), S. 140-141; ders.: Harmonik im Umbruch, Frankfurt 2003, S. 67-68

² G. J. Winkler, Art. Liszt, Franz, in: U. Harten (Hg.), Anton Bruckner. Ein Handbuch (a. a. O.), S. 260-261; zur Harmonik der *Faust-Sinfonie* vgl. E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 2. Teil (a. a. O.), S. 204-213; *Faust-Symphonie*, 1. Satz - Emanzipation des übermäßigen Dreiklangs

³ N. Nagler, Bruckners gründerzeitliche Monumentalsymphonie, in: H.-K. Metzger/R. Riehn (Hg.), Anton Bruckner (=Musik-Konzepte 23/24), München 1982, S. 86-118 (Zitat: S. 105-107)

Nagler setzt den Zeitraum des Umbruchs nahezu parallel zu den Studien bei Kitzler und Dorn 1862-1867 an und verdeutlicht damit, dass Bruckner - gemessen an den Studienzeiten anderer Komponisten - ein relativ hohes Alter erreicht hatte, um in die Hauptphase seiner sinfonischen Kompositionen einzutreten.

Noch deutlicher wird die zunächst auf die Studienzeit abhebende Lebenssituation Bruckners, wenn man die Lebensdaten einiger zeitgenössischer Komponisten heranzieht, die teilweise nicht 40 bzw. 50 Jahre alt wurden und denen damit keine Chance zu einer derart ausgiebigen Studienzeit gegeben war, wie sie Bruckner nutzen konnte, der nach Nagler erst 1867, d. h. im Alter von 43 Jahren, endgültig seinen Weg gefunden hatte.

Die Übersicht:

Lebensdaten	bis 40 Jahre	bis 50 Jahre	bis 60 Jahre	älter
1792-1868				Rossini
1797-1828	Schubert			
1801-1851		Lortzing		
1803-1869				Berlioz
1809-1847	Mendelssohn			
1810-1849	Chopin			
1810-1856		Schumann		
1811-1886				Liszt
1813-1883				Wagner
1813-1901				Verdi
1817-1890				Gade
1822-1890				Franck
1824-1884			Smetana	
1824-1896				Bruckner
1833-1887			Borodin	
1833-1897				Brahms
1838-1875	Bizet			
1839-1881		Mussorgskij		
1840-1893			Tschaikowskij	
1841-1904				Dvořák
1843-1907				Grieg
1844-1908				Rimski-K.

Die Übersicht enthält mit den Geburtsdaten zwischen 1792 und 1844 kaum mehr als 5 Jahrzehnte mit einer unglaublich hohen Geburtendichte international bedeutender Komponisten. Während unter den bis 1810 Geborenen die bis zum 40. und 50. Lebensjahr verstorbenen Komponisten überwiegen, häuft sich von 1811-1833 die Anzahl der über 60-Jährigen, wohingegen ab 1838 alle Altersgruppen vertreten sind. Eine Untersuchung der Studienjahre der Komponisten über 60 Jahre, zu denen auch Bruckner gehört, würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.

Während Bruckners "Studiensymphonie" 1863 und die 1. Sinf. 1865-1866 entstehen - die 3 großen Messen datieren von 1864, 1866 und 1867-1868 -, schließt sich die "Nullte Symphonie" 1869 an, d. h. wir befinden uns in dem von Nagler genannten Zeitraum.¹

Bruckner komponierte seine *Studiensymphonie* im Alter von 39 Jahren. Einen vergleichbar langwierigen und mühsamen Weg hatte Brahms zurückzulegen, der das erste Werk dieses Genres auch erst in relativ späten Jahren (1876) vollendete, nachdem es ihn mehr als ein Jahrzehnt beschäftigt hatte. In diesem Zusammenhang sind die Entstehungsdaten der Erstlingssinfonien einiger Komponisten von Interesse.

Die Übersicht:

Komponist	1. Sinf.	vollendet	unter 20	30	40	50 Jahren
Spohr	op. 20	1811		x		
Schubert	D 82	1813	x			
Berlioz	op. 14	1830		x		
<u>Mendelssohn</u>	<u>op. 11</u>	<u>1824</u>	x			
Schumann	op. 38	1841			x	
Liszt	Faust-Sinf.	1854-57				x (46 Jahre)
Gade	op. 5	1842		x		
Bruckner	WAB 99	1863			x	(x) (42 Jahre)
Brahms	op. 68	1862-76				x (43 Jahre)
Tschaikowskij	op. 13	1866		x		
Dvořák		1865		x		
Mahler		1885-1888		x		
Sibelius	op. 39	1898-1899			x	

¹ B. Marschner, Art. Symphonien, in: U. Harten (Hg.), Anton Bruckner. Ein Handbuch (a. a. O.), S. 409, vgl. auch die folgenden, einzeln dargestellten Sinfonien; ebenso: W. Steinbeck/ Chr. von Blumröder, Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen 3, I und 3, II), Laaber 2002

Bei Bruckner ist zu ergänzen, dass die *Studiensymphonie* zwar 1863, seine 1. Sinf. jedoch 1865-66 entsteht, so dass er ebenso der Gruppe der unter 50-Jährigen hätte zugeordnet werden können.

Wie die Markierung veranschaulicht, entstehen die sinfonischen Erstlingswerke in der 1. Gruppe im Alter von unter 20 und 30 Jahren, in der 2. Gruppe in weitaus höherem Alter, d. h. von unter 30 bis unter 50 Jahren. Die 3. Gruppe ist wiederum überwiegend unter 30 Jahren angesiedelt. Insgesamt entstehen die meisten der ersten Sinf. jedoch in recht frühem Alter, d. h. unter 30, so dass Bruckner mit seiner *Studiensymphonie* zu den älteren Vertretern gehört.

Hier schließt sich der Kreis: Bruckner war bis 1865 Lernender und hatte somit sein 40. Lebensjahr überschritten. Von 1863 an, d. h. in den weiteren ca. 3 Jahrzehnten seines Lebens, schuf er insgesamt 3 große Messen und 11 Sinf., mithin 14 großräumige Werke in etwa 30 Jahren einschließlich der zahlreichen Revisionen, des Unterrichts und seiner sonstigen musikalischen Verpflichtungen, so dass er durchschnittlich kaum mehr als 2 Jahre für ein Werk zur Verfügung hatte.

Die Problematik harmonischer Phänomene

Obwohl die Harmonik gerade in der Spätromantik zu den zentralen Faktoren der musikalischen Inspiration gehört, begegnet man der Diskussion und Interpretation dieses Aspekts in der Sekundärliteratur mit äußerster Zurückhaltung. Dieser Sachverhalt mag auf mehrere Ursachen zurück zu führen sein.

Zunächst geht es um die Situation des Musikfreundes: Hier wird die Frage, welche Komponenten der Musik am meisten faszinieren, sicher immer unterschiedlich beantwortet werden. Übereinstimmung aber mag darin bestehen, dass die Harmonik, deren Strukturen dem Hörer weitgehend verborgen bleiben, die tragende Schicht in der Musik ist, wohingegen die klingende Seite, wie sie sich in den Klangfarben, in der Dynamik, in Motiven und Th. bzw. in der thematischen Verarbeitung darstellt, den Hörern sehr viel stärker im Bewußtsein ist. Häufig formen sich aus diesen und weiteren Komponenten in der Vorstellung der Musikfreunde Erlebnisqualitäten, deren Intensität die emotionale Zuwendung zu bestimmten Musikarten oder deren Ablehnung entscheidend beeinflussen.

Daher sind auch harmonische Phänomene stets mehr im Verborgenen wirksam und weniger als thematische Zusammenhänge Gegenstand der analytischen Betrachtung gewesen. Hinzu kommt, dass die Diskussion harmonischer Sachverhalte immer an theoretische Systeme bzw. an die von ihnen verwendeten Bezeichnungen gebunden ist. Da diese die harmonischen Strukturen nicht in gleicher Weise interpretieren - man denke z. B. an die Differenzen zwischen Stufen- und Funktionstheorie oder die daraus bis heute existierenden unterschiedlichen Gepflogenheiten im deutschen, europäischen und außereuropäischen Raum (z. B. den USA) -, treten häufig Schwierigkeiten bei deren Analyse und Interpretation auf. Schließlich ist es die zur Erörterung harmonischer Aspekte notwenige Kenntnis einer Fülle von Informationen, über die der Musikfreund nicht immer verfügt.

So ist es bezeichnend, dass Kurth im 1. Bd. seiner zweibändigen Publikation zu Bruckner die Harmonik im letzten der 5 Kapitel des II. Abschnitts und auch dort nur auf 45 von 596 Seiten behandelt, d. h. er widmet der Harmonik 7,6% des 1. Bd.¹

¹ E. Kurth, Bruckner, 2 Bde., 2. Nachdruck der Ausg. Berlin 1925, Hildesheim u. a. 2000; das 5. Kapitel des 1. Bd. (Klang und Entwicklungsdynamik) enthält die folgenden Teilebereiche:
 - S. 538-571: Harmonik als Struktur
 - S. 571-583: Harmonik als Farbe
 - S. 583-596: Die instrumentale Farbe

Zu ergänzen ist, dass er im 2. Bd. - hier werden die Werke Bruckners separat behandelt - durchaus auf harmonische Konzeptionen eingeht und zur Rechtfertigung der Reduzierung harmonischer Sachverhalte auf sein Buch "Romantische Harmonik" verweist.

Insgesamt aber verrät die Stilistik Kurths eine ungeheure Verehrung, ja nahezu Sprachlosigkeit gegenüber Bruckners Harmonik, wie ein kurzer Ausschnitt zeigt:¹

"Was man bei Bruckner überall bewundern muß, gilt auch von seiner Harmonik: jede Einzelheit treibt er zu ihrer höchstgesteigerten Wirkung, die schon für sich zu überwältigen, auf sich allein abzulenken droht, und dies vereinigt er mit einer auf die Gesamtheit hinauswirkenden Spannung, die unzählige Zusammenhänge überstreicht. Es bleibt stets bei Bruckners Musik etwas von dem Eindruck lebendig, wieso ihn selbst bei allen einzelnen Klängen das Staunen ergriffen haben muß, so zauberhaft erstanden wirken sie. Wie selbst jeder einzelne unbegleitete Ton bei ihm schon vollgesogen von Klang, von Akkordwundern geschwängert erscheint, so ist er auch übervoll von Spannungen gegen andere unzählige Töne hin, und in der Tat ist es bei jeder Einzelheit, ob Ton oder Motiv, Klang oder Klangfolge, die Fülle der Möglichkeiten, der Ausstrebungen, die stets jene geschwängerte, von Auswirkungen überladene Klangatmosphäre schafft."

Die rauschhafte Kommentierung, in der Kurth hier ein fast hymnisches Niveau erreicht, gefällt sich in einer alles übersteigenden sprachlichen Stilistik, die es kaum vermuten lässt, dass sich der Autor harmonischen Phänomenen sachlich nähern wird.

In Fortführung dieser Tradition nimmt es kaum Wunder, dass Korte in seinem für die Bruckner-Forschung bedeutsamen Buch² kaum auf harmonische Sachverhalte ein geht, sondern diese geradezu ausspart. Und das bei Bruckner, dessen Bedeutung für die harmonische Entwicklung seiner Zeit mehr als unbestritten ist. Eine Ausnahme findet sich jedoch, und zwar hinsichtlich des 1. Th. im 1. Satz der 8. Sinf.; Korte fasst zusammen:³

"Harmonik und Mutation sind untrennbare Korrelate dieses Zeugungsvorganges. Das harmonisch Überraschende und für den Hörer Unabsehbare möglichen Fortganges, das Unbegrenzte und Alles-Mögliche macht das Wesen dieser Harmonik aus. Die Reihung der drei unter der chromatischen Linie a-ais-h (VI. 1) aufgehängten Dominanten, die ihre Grundbeziehungen (E und H) unterschlagen, tut ein übriges, das Gleitende und Leittonküchtige zu verstärken. Daß hier die Technik der romantischen Harmonik Wagners und seiner Generation unmittelbar wirksam ist, bedarf kaum des Hinweises. Doch ist die Themenkonzeption ganz unwagnerisch, eben eigentlich ein Zeugnis Bruckners."

¹ Ebd., S. 541

² W. F. Korte, Bruckner und Brahms, Tutzing 1963

³ Ebd., S. 28

Mit dem fast gänzlichen Verzicht auf die harmonische Diskussion ist ein Tatbestand offenkundig, den Benary in der Einführung zu seinem Artikel anspricht und der bis in neue Veröffentlichungen hinein Gültigkeit besitzt: die Überbetonung der formalen bzw. motivischen Analyse.

Dazu führt Benary aus:¹

"Die biographische und werkanalytische Auseinandersetzung mit Anton Bruckner und seinem Werk hat immer noch zählebige Vorurteile und ebenso hinderliche wie ungerechtfertigte Einseitigkeiten zu überwinden. Die Werkbetrachtung ist weitgehend auf formale Aspekte eingeengt."

Benary befaßt sich in seinem Beitrag auch mit harmonischen Fragestellungen, wobei er unter der Überschrift "Ein akkordisches Unikum" einen 'extrem dissonanten Akkord' im L. S. der 9. *Sinf.* diskutiert. In dem folgenden Abschnitt (Zu den Scherzi) kommt am Schluß die Relation des Scherzo-Teiles und des Trio-Beginns im 3. Satz der 6. *Sinf.* zur Sprache.

Benary notiert:²

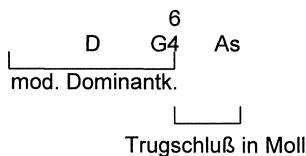
"Dieser endet in A-Dur; das Trio beginnt mit dem alterierten Septakkord c-es-fis-as, den man nach den(m) A-Dur-Schluß jedoch als his-dis-fis-gis hört. Doch jeder Hörerwartung entgegen folgt eine Hörner-Fanfare in C-Dur; zwei Takte später erinnern die Holzbläser in As-Dur an den Kopfsatz der V. Sinfonie! Auch hier tritt C-Dur als intendierte Tonart nur vorbehaltlich in Erscheinung."

Gerade hier verbietet es sich jedoch, die Orthographie Bruckners enharmonisch umzudeuten und den klangidentischen Septakkord von Gis anzunehmen. Es handelt sich um den später zu diskutierenden "Bruckner-Akkord", dessen besondere theoretische Kondition mit den Tönen c-es-fis-as ihn als verkürzten Vierklang von D mit doppelter Tiefalteration (der Quinte und der None) ausweist. Folgt man dieser Logik, dann schließt sich an das Ende des Scherzo-Teils ein modifizierter Akkord von D an, auf den G als Quartsextakkord folgt: also eine modifizierte Dominantkette. Von G nach As liegt ein Trugschluß in Moll vor. Damit lautet die harmonische Situation:

Ende des Scherzo

A

Beginn des Trio



¹ P. Benary, Zu Anton Bruckners Personalstil, in: *Musiktheorie* 8. Jg. 1993, H. 2, S. 119-130 (Zitat: S. 119)

² Ebd., S. 127

Auch im letzten Abschnitt (Tonale Aspekte) untersucht Benary harmonische Aspekte.

In dem Artikel "Harmonik" entwirft Dittrich¹ eine breit gefächerte Charakteristik der Harmonik Bruckners und bringt z. B. die mit Medianten angereicherte Harmonik zur Sprache:

"Die in der Harmonik des 19. Jahrhunderts überhaupt beliebten mediantischen Rückungen markieren häufig den Übergang zu einer neuen Themengruppe (etwa im Finale der *Sechsten Symphonie*, T. 63ff.) oder dienen als Höhepunkte von Steigerungen - wie im 1. Satz der *Fünften*, in der auf einen Des-Dur-Akkord im Fortissimo eine weitere Steigerung im 'grell aufleuchtenden A-Dur' folgt. Bisweilen erhöht Bruckner die Wirkung mediantischer Rückungen noch durch gleichzeitigen Tongeschlechtswechsel."

Die mediantischen Relationen sind jedoch derart vielfältig, dass sie nur schwerlich unter einen Begriff subsumiert werden können, der jedoch die Auflösungstendenzen der Spätromantik insofern nachzuzeichnen scheint, als er eine Fülle von Relationen umfasst. Er bezeichnet die terzverwandten und terzbezogenen Relationen zwischen Akkorden im Abstand kl. und gr. Terzen in beiden Richtungen des Bezugsakkordes, so dass sich die folgenden Relationen zusammenfinden:

Die Relationen von

C nach a (3▲)	C nach e (4↗)
C nach A (3▲)	C nach E (4↗)
C nach As (4▲)	C nach Es (3↗)
C nach as (4▲)	C nach es (3↗)
c nach a (3▲)	c nach e (4↗)
c nach A (3▲)	c nach E (4↗)
c nach As (4▲)	c nach Es (3↗)
c nach as (4▲)	c nach es (3↗)

16 Relationen unter einem Begriff? Sie machen in Anbetracht der sonst sehr genauen Relationsbezeichnungen nicht viel Sinn und bedürfen einer Korrektur bzw. Ergänzung. Aus dieser Situation wurde die folgende, relativ weitläufige Systematik entwickelt, die hier noch einmal in Kürze vorgestellt wird. Auf dem Hintergrund terzverwandter Akkorde wurden die folgenden Stufen benannt,² wobei auch die nahe Terzverwandtschaft einbezogen ist:

¹ M.-A. Dittrich, Art. Harmonik, in: U. Harten (Hg.), Anton Bruckner. Ein Handbuch (a. a. O.), S. 189-191 (Zitat: S. 190)

² E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 2. Teil (a. a. O.), S. 38-42

- Ausgangsstufe: nahe/direkte Terzverwandtschaft; a - C - e
je 2 Akkorde verfügen über 2 gemeinsame Töne As- c - Es
- 1. Ableitungsstufe: Verdurung und Vermollung der Parallelen und Gegenklänge; 1 gemeinsamer Ton in allen 3 Akkorden A - C - E (nur Dur)
as - c - es (nur Moll)
- 2. Ableitungsstufe: gegenteilige Situation; nur 1 gemeinsamer Ton von einem Akkord zum nächsten a - c - e (nur Moll)
As - C - Es (nur Dur)
- 3. Ableitungsstufe: Vertauschung der Tongeschlechter in Relation zur Ausgangsstufe; kein gemeinsamer Ton zwischen den Akkorden A - c - E
as - C - es

Die Stufen ordnen die Relationen der Medianten in eine kontinuierliche Systematik ein, indem sie von dem engstmöglichen Verwandtschaftsgrad, der engen/direkten Terzverwandtschaft, ausgehen. Sie beginnen mit der Ausgangsstufe und führen bis in die 3. Ableitungsstufe, in der nur noch eine terzbezogene, keine terzverwandte Relation übrigbleibt.

Wie sich die Platzierung der kl. und gr. Terz innerhalb eines Dreiklangs als Indiz für dessen Tongeschlecht erweist (Dur: gr. Terz unten, kl. Terz oben; Moll umgekehrt), so verhalten sich auch die analogen Moll- und Durdreiklänge zum Bezugsakkord.

Terzverwandte Akkorde¹ gemeinsame Töne

a - C	c - e
C - e	e - g
As - c	c - es
<u>c - Es</u>	<u>es - g</u>
A - C - E	e
<u>as - c - es</u>	<u>es</u>
a - c - e	c / g
<u>As - C - Es</u>	<u>c / g</u>
A - c - E	
<u>as - C - es</u>	

¹ Vgl. D. Torkewitz, Mediantik, in: Zeitschrift für Musiktheorie, 77-2, S. 4-13

Die ersten beiden Ableitungsstufen sind in der Klassik häufig vertreten, während die 3. Stufe kaum anzutreffen ist. Für die Klassik wurde die Verwendung der Ableitungsstufen 1 und 2 anhand einer Werkgruppe aus der frühen (1793-1803) und der späten Schaffenphase (1816-1826) Beethovens untersucht. Von hier aus entsteht die Großterz-Relation, wie sie Beethoven im 2. Satz der *Sonate für Klavier und Violine op. 24* zur Anwendung bringt. Dabei wird der Fortgang zu den abwärts verlaufenden Großterz-Relationen ausschließlich über die Vermollung des anfänglichen Akkordes erreicht.

Die Übersicht (op. 24, 2. Satz):¹

T. 1-37	B	B	B	fallende
T. 38-45	b	Ges	Ges	Großterz-
T. 46-49	fis	D	D	
T. 50-54		d B		
T. 54-73	B	B	B	basis

Damit ist die mehrfache Verwendung der Großterz eingeleitet, wie sie sich mit dem Fortgang der Romantik immer mehr durchsetzt und anhand von Schubert und Schumann diskutiert wurde. Dabei stehen Kleinterz- neben Großterz-Relationen.² Bei Liszt differenziert sich die Situation derartig, dass von unterschiedlichen Intervall-Relationen ausgegangen werden kann.³

Diese harmonische Situation findet sich bei Wagner⁴ wieder und verdichtet sich erneut bei Bruckner, der somit - was die Medianten angeht - die mit Beginn der Romantik einsetzende Entwicklung fortführt und insofern einen Schlußpunkt setzt, als die Spätromantik kaum noch weitere Möglichkeiten der harmonischen Differenzierung entwickeln kann. Damit sind die Weichen für den Übergang in die atonale Klangsprache gestellt.

¹ E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 2. Teil (a. a. O.), S. 45-51

² Ebd., S. 52-56: Kleinterz-Relationen; S. 56-63: Großterz-Relationen

³ Ebd., S. 155-185 mit den Abschnitten: Terz-Relationen, Terz-Tritonus-Relationen, Terz-Sekund-Relationen und Ganztonbasen

⁴ Ebd., S. 227-255: Werke bis 1850 - Die Ouvertüren mit den Abschnitten:

- *Der Fliegende Holländer* (1840-1841) - Dv und steigende Sekundbasen

- *Tannhäuser* (1842-1845) - Unterschiedliche Akkordtypen auf wechselnden Intervallbasen

- *Lohengrin* (1845-1848) - Gleitendes Akkordgefälle, modulierendes Thema

Die Sätze

Tonarten

Bevor Bruckner in den Fokus tritt, ein kurzer Blick zurück zu Beethoven, dessen gigantisches sinfonisches Werk zum Maßstab für das 19. Jh. wurde.

Von Beethovens 9 Sinf. stehen 2 in Moll und 7 in Dur. Damit kündigt sich eine Tendenzwende von Mozart zu Beethoven an: Während Mozart das Dur bevorzugt - von seinen 41 Sinf. stehen 2 in Moll (KV 183 und KV 550: beide in g), von den 27 Klavierkonzerten sind ebenfalls nur 2 in Moll angesiedelt (KV 466: d, KV 491: c) - nehmen bei Beethoven die Mollanteile zu (vgl. die Sinf., die Klavierkonzerte, vor allem aber die Klaviersonaten und Streichquartette).

Hinsichtlich der Anzahl der Sätze und des Klangkörpers erweitert Beethoven die bis dahin geltenden Normen: Die 6. Sinf. verfügt über 5 Sätze, die 9. Sinf. bezieht im Finale den Chor und Vokalsolisten ein. Zu ergänzen bleibt, dass die 8. Sinf. keinen ausgesprochen Langsamen Mittelsatz enthält (2. Satz: Allegretto scherzando; 3. Satz: *Tempo di Menuetto*).

Für die Satzfolge der Sinf. gilt:

Die Relation vom 1. zum 2. Satz ist die zur S (1., 4., 6., 8. Sinf.), die nahe/direkte Terzverwandtschaft (3., 5., 9. Sinf.), zur D (2. Sinf.) und zur gleichnamigen Tonart (7. Sinf.).

Der 2. Satz ist hier immer der L. S., dessen Position in der 9. Sinf. mit dem Scherzo vertauscht wird (an 3. statt an 2. Stelle).

Der 3. Satz in Gestalt des Menuetts, von der 2. Sinf. ab auch des Scherzo - mitunter aber bleibt der Satz auch ohne Bezeichnung - steht wiederum in der Grundtonart, der auch das Trio überwiegend zugeordnet ist. Beide Satzteile unterscheiden sich jedoch in der 5. (c-C-c) und 9. Sinf. (d-D-d) durch den Wechsel vom Moll zum gleichnamigen Dur, in der 7. Sinf. wechselt das Trio zur entfernten Terzverwandten (F-D-F).

Die Relationen der Tonarten in der 6. Sinf. weichen wegen der 5 Sätze von diesen Normen ab.

Die Finali stehen in der Regel in der Grundtonart. In der 5. Sinf. wechselt das Finale zum gleichnamigen Dur; in der 9. Sinf. findet dieser Wechsel innerhalb des Finale statt.

Die Gesamtheit der Tonartendispositionen ist in den Sinf. Beethovens ist relativ traditionell, wird aber in den Klaviersonaten teilweise progressiver gehandhabt.

Übersicht über die Tonarten in den Sinf. Beethovens:

Sinf.	1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz	5. Satz.
Nr. 1	C	F	C - C - C	C	
Nr. 2	D	A	D - D - D	D	
Nr. 3	Es	c - C - c (Marcia funebre)	Es - Es - Es	Es	
Nr. 4	B	Es	B - B - B	B	
Nr. 5	c	As	c - C - c	C	
Nr. 6	F	B	F - F - F	Des	F
Nr. 7	A	a - A - a (Var.)	F - D - F	A	
<u>Nr. 8</u>	<u>F</u>	<u>B</u>	<u>F - F - F</u>	<u>F</u>	
Nr. 9	d	d - D - d	B	d/D	

Im Unterschied dazu die Sinf. Bruckners:¹ Alle Sinf. enthalten 4 Sätze, nur die 9. Sinf. ist mit 3 Sätzen die einzige unvollendet gebliebene. Die "Nullte" eingeschlossen überwiegen bei Bruckner die Moll-Sinf. mit 6 gegenüber den Dur-Sinf. mit 4 Beispielen. Dabei erscheinen in Moll nur die beiden Tonarten d und c - eine Folge, die dreifach auftritt (zunächst in der 1. Sinf. und der Nullten, dann in der 2. und 3., schließlich in der 8. und 9. Sinf.).

Übersicht über die Tonarten der Sätze (ausgenommen die "Studiensymphonie"):

Sinf.	1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz ²
Nr. 1	c	As	g - G - g	c
Nullte	d	B	d - G - d	d
Nr. 2	c	As	c - C - c	c
<u>Nr. 3</u>	<u>d</u>	<u>Es</u>	<u>d - A - d</u>	<u>d</u>
Nr. 4	Es	c	B - Ges - B	Es
Nr. 5	B	d	d - B - d	B
Nr. 6	A	F	a - C - a	a
Nr. 7	E	cis	a - F - a	E
Nr. 8	c	c - As - c	Des	c Das Scherzo steht
Nr. 9	d	d - Fis - d	E	an 2. Stelle

¹ Vgl. E. Voss, Die Brucknersche Symphonie, in: R. Ulm (Hg.), Die Symphonien Bruckners, München 1998, S. 31-39

² Hier wird nur die Grundtonart angegeben, nicht aber der mögliche Wechsel zum gleichnamigen Dur.

Der Kopfsatz und das Finale, beide in Gestalt des Sonhs. oder auch seiner Modifizierung, sind in der Regel der Grundtonart zugewiesen. Bedeutsam ist der Wechsel zur gleichnamigen Molltonart des Finale in der 6. *Sinf.*, ein schon in der Romantik anzutreffendes Phänomen (z. B. die 4. *Sinf.* von Mendelssohn).

Der 2. Satz ist - entsprechend den klassischen Vorbildern - der L. S., der von der Grundtonart der *Sinf.* abweicht. Das gilt auch dann, wenn die Positionen des L. S. und des Scherzo vertauscht sind.

Der 3. Satz - in der 8. und 9. *Sinf.* an 2. Position - stellt das Scherzo, das wieder zur Grundtonart zurückkehrt (*Nullte*, 2., 3., 8., 9. *Sinf.*) oder aber wie der 2. Satz über eine von der Grundtonart abweichende Tonart verfügt (1., 4., 5., 6., 7. *Sinf.*). Dessen mittlerer Abschnitt, das Trio, steht in allen *Sinf.* in Dur.

Die Relationen zwischen den einzelnen Sätzen sind sehr unterschiedlich

Zwischen dem 1. und 2. Satz herrscht entweder die nahe/direkte (1., *Nullte*, 2., 4., 5., 7.) oder die entfernte Terzverwandtschaft (6. *Sinf.*: A-F). Die halbtönig steigende Relation zwischen dem Kopfsatz und dem Langsamen Satz findet sich in der 3. *Sinf.* (d-Es) ebenso wie in der 8. *Sinf.* (c-Des) und in ganztönig steigender Relation in der 9. *Sinf.* (d-E). Die beiden erstgenannten Relationen sind äußerst ungewöhnlich - sieht man von einigen Beispielen bei Schubert und Chopin ab¹ - und demonstrieren Bruckners Interesse an harmonischen Innovationen.

Der 3. Satz, das Scherzo, steht in den Moll-*Sinf.* wiederum in der Grundtonart (Ausnahme: 1. *Sinf.*), in den Dur-*Sinf.* in einer von der Grundtonart abweichenden Tonart. Die in der 8. und 9. *Sinf.* an 2. Stelle positionierten Scherzi schließen sich dieser Konzeption an und stehen ebenfalls in der Grundtonart.

Die häufigste Relation zwischen Scherzo und Trio ist wiederum die nahe/direkte Terzverwandtschaft (5., 6., 7., 8. *Sinf.*) und die gleichnamige Relation (1., 2. *Sinf.*) wie die Relation zur S (*Nullte*: d-G-d) und zur D (3. *Sinf.*: d-A-d). In der 4. *Sinf.* liegt die entfernte Terzverwandtschaft (B-Ges) vor, während im Scherzo der 9. *Sinf.* mit d-Fis eine terzbezogene Relation gegeben ist (kein gemeinsamer Ton). Hier erreicht Bruckner den höchsten Modernitätsgrad bezüglich der Beziehung zweier Tonarten innerhalb eines Satzes, wie sie bei Beethoven im 3. *Klavierkonzert c op. 37* (c-E), im *Streichquartett f op. 95* (f-D) und in der *Klaviersonate B op. 106* (B-fis) auftreten.²

¹ E. Kretz, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 2. Teil (a. a. O.), S. 63ff.: Sekund-Relationen (S. 63-69: Halbtönige Relationen)

² Ebd., S. 46-47

Abschließend ist festzuhalten, dass Bruckner entweder 3 Sätze in der Grundtonart ansiedelt (*Nullte*, 2., 3., 8. *Sinf.*; dazu gehört auch die 9. *Sinf.*) oder aber den Kopf- und Finalsatz der Grundtonart zuordnet (1., 4., 5., 7. *Sinf.*) bzw. nur der 1. Satz in der Grundtonart steht (6. *Sinf.*).

Die *Sinf.* sind hinsichtlich der genannten Konditionen unterschiedlich konzipiert, so dass sich eine einmal eingegangene Situation nicht ein weiteres Mal wiederfindet.

Ein Vergleich mit den nahezu zeitgleich entstandenen *Sinf.* von Brahms und Tschaikowskij ist von besonderem Reiz, um analoge bzw. unterschiedliche Sachverhalte zu erkennen.

Alle *Sinf.* von Brahms sind 4-sälig, wobei der L. S. in der Regel an 2., das Scherzo bzw. ein dem Scherzo-Typ ähnlicher Satz an 3. Stelle steht.

Übersicht:

<u>Sinf.</u>	<u>Entstehung</u>	<u>1. Satz</u>	<u>2. Satz</u>	<u>3. Satz</u>	<u>4. Satz</u>
Nr. 1	1862-76	c	E	As	C
Nr. 2	1877	D	H	G	D
Nr. 3	1883	F	C	c	f
Nr. 4	1884-85	e	E	C	e

Gemeinsames Kennzeichen aller 4 *Sinf.* sind die von der Grundtonart abweichenden beiden Mittelsätze. Die Finalsätze der 1. und 3. *Sinf.* verändern jeweils das Tongeschlecht: die 1. *Sinf.* wechselt gegenüber der Grundtonart zum gleichnamigen Dur, die 3. *Sinf.* - von den letzten T. abgesehen - zum gleichnamigen Moll. Nur in der 2. und 4. *Sinf.* stehen die beiden Ecksätze in der Grundtonart.

Die Tonartenfolge in der 1. *Sinf.* entspricht einer steigenden Großerzbasis und ist damit die modernste Konzeption im Kreis der *Sinf.* von Brahms (die Relation vom 1. zum 2. Satz, von c nach E, ist eine terzbezogene).

Jene der 2. *Sinf.* ordnet die Tonarten der Sätze entsprechend den Einzeltönen des fallenden Dreiklangs von G bzw. einer fallenden Terzbasis oder der entfernten Terzverwandtschaft an (D-H und H-G).

Während in der 3. *Sinf.* die Dur- bzw. Molldominante (C-c) die Tonart des 2. und 3. Satzes abgeben, liegen in der 4. *Sinf.* Wechsel zur gleichnamigen Durtonart und zum Gegenklang der Molltonika (tG) vor (entfernte Terzverwandtschaft: E-C; e-E-C; t-T-tG).

Die Sinf. Tschaikowskis sind alle 4-säfig, nur die 3. Sinf. macht mit 5 Sätzen eine Ausnahme und wird daher in der folgenden Übersicht nicht berücksichtigt. Auch hier steht der L. S. an 2., das Scherzo bzw. dem Scherzo-Typ verwandte Sätze an 3. Stelle. Mit Ausnahme der 6. Sinf. sind alle Finalsätze in Dur angesiedelt.

Einige der Sinf. tragen Beinamen und verdeutlichen damit, dass sich Sinfonik als Ausdruck "absoluter" Musik und programmatische Konzeptionen durchaus nicht ausschließen müssen (1. Sinf.: Winter-Träume; 2. Sinf.: Kleinrussische; 6. Sinf.: Pathétique).

Die Übersicht:¹

Sinf.	Entstehung	1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz
Nr. 1	1866/1874	g	Es	c	G
Nr. 2	1872/1879	c	Es	c - Es - c	C
Nr. 4	1876-1877	f	b	F - A - F	F
Nr. 5	1888	e	D	A	E
Nr. 6	1893	h/H	D	G	h

Die beiden mittleren Sätze weichen von der Grundtonart ab (1., 4., 5., 6. Sinf.), während der 3. Satz der 2. Sinf. zur Grundtonart zurückkehrt und jener der 4. Sinf. bereits die gleichnamige Durtonart des Finales vorausnimmt.

Wie in der 2. Sinf. von Brahms die Grundtöne der Sätze 1-3 einen fallenden Dreiklang bilden (D-H-G), so geschieht es in ähnlicher Weise in der 1. Sinf. von Tschaikowskij (g-Es-c). Hier ist auch seine 6. Sinf. einzuordnen (h/H-D-G). Bruckner steuert ebenfalls ein Beispiel zu dieser Art der Organisation der Satztonarten bei: In der 7. Sinf. bilden die Grundtöne der Sätze 1-3 wiederum einen fallenden Dreiklang (E-cis-a).

Wie schon bei Brahms so liegt auch bei Tschaikowskij eine große Variabilität hinsichtlich der Wahl der Tonarten einzelner Sinfoniesätze vor. Damit ordnen sich die Sinf. Bruckners in jene spätromantischen Gepflogenheiten ein, wie sie auch bei Brahms und Tschaikowskij anzutreffen sind. Insgesamt aber ist Bruckner vor allem mit jenen Relationen der Sinfoniesätze, die einen halb- bzw. ganztönigen Abstand von der Grundtonart zu einem der folgenden Sätze bilden, der progressivste Sinfoniker der Spätromantik.

¹ Tschaikowsky-Studio Institut International (Hg.), Systematisches Verzeichnis der Werke von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, Hamburg 1973

Proportionen

In den ersten Werken bis zur 3. *Sinf.* ist die unveränderte Wiederholung des Scherzo nach dem Trio mit einer Coda ausgestattet, so dass die Länge der beiden A-Teile differiert. Dieses Verfahren entfällt von der 4. *Sinf.* an und setzt einen Wachstumsprozeß der A-Teile in Gang, der sich in der 4. und 5. *Sinf.* ankündigt, in der 7. *Sinf.* fortsetzt und in der 9. *Sinf.* - hier übertrifft das Trio den A-Teil - zu seinem Höhepunkt gelangt. Insgesamt verbindet sich mit Bruckners Sinfonik eine bis dahin unbekannte Erweiterung der Satzlängen, die sich auf alle Satztypen bezieht.

Übersicht über die Proportionen (die Angaben beruhen auf den später angegebenen Fassungen):

Sinf.	1. Satz	2. Satz	3. Satz ¹	4. Satz
Nr. 1	345 T.	171 T.	140 - 44 - 158 T.	393 T. Scherzo
Nullte	353 T.	160 T.	168 - 56 - 192 T.	317 T. mit
Nr. 2	570 T.	209 T.	125 - 121 - 157 T.	702 T. einer
Nr. 3	652 T.	251 T.	160 - 116 - 199 T.	638 T. Coda
Nr. 4	573 T.	247 T.	259 - 54 - 259 T.	541 T.
Nr. 5	511 T.	211 T.	382 - 148 - 382 T.	635 T.
Nr. 6	369 T.	177 T.	110 - 52 - 110 T.	415 T.
Nr. 7	443 T.	219 T.	272 - 136 - 272 T.	339 T.
Nr. 8	417 T.	195 - 93 - 195 T.	291 T.	709 T.
Nr. 9	567 T.	250 - 264 - 247 T.	243 T.	

Kennzeichen:

Außergewöhnliche Satzlängen in mehrsätzigen, der Sonatenform verpflichteten und auch anderen Werken sind seit Beethoven durchaus bekannt, so z. B. vom 1. Satz der 3. *Sinf.* *Es op. 55* (691 T.), von der *Großen Fuge B op. 133* (741 T.), die ursprünglich als Finale des *Streichquartetts op. 130 B* vorgesehen war, und vom Finale der 9. *Sinf. d op. 125* (940 T.).

Ähnliche Sachverhalte begegnen in der Romantik; vgl. dazu die 7. *Sinf. C (D 944)* von Schubert und die *Faust-Symphonie* von Liszt:

Schubert, 7. *Sinf.* 1. Satz: 685 T. 4. Satz: 1.155 T. (2/4)

Liszt, *Faust-Symphonie* 1. Satz: 654 T. 3. Satz: 803 T.

¹ Angaben stets ohne Wiederholungen

Die Erweiterung der Sätze beginnt bei Bruckner mit der 2. und 3. *Sinf.*, wobei in der 2. *Sinf.* die beiden Ecksätze, in der 3. *Sinf.* der 1., 2. und 4. Satz erheblich an Umfang zunehmen. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass die Satzumfänge in den unterschiedlichen Fassungen enorm voneinander abweichen können, wie es z. B. für das Finale der 3. *Sinf.* zutrifft (die Fassung von 1889: 495 T.; jene von 1877: 638 T.). Diese Tendenz wird in der 4. *Sinf.* erstmalig auf die Sätze 1-3 ausgedehnt, ein Sachverhalt, der auch für die 3 vollendeten Sätze der 9. *Sinf.* gilt.

Zu ergänzen bleiben die 5. und 8. *Sinf.* mit je 2 erweiterten Sätzen (3. und 4. Satz) und die 7. *Sinf.* mit dem erweiterten Scherzo. Die Dimensionen der 6. *Sinf.* reduzieren sich wiederum auf das Niveau der beiden ersten Werke.

Die Proportionen der Sätze im Überblick:

<u>Sinfonien Nr.</u>			
umfangreiche Kopfsätze	2 - 3 - 4		9
umfangreiche Langsame Sätze	3 - 4		8 - 9
umfangreiche Scherzi	4 - 5	7	9
<u>umfangreiche Finalsätze</u>	2 - 3	5	8
Gesamtzahl der Sätze	2	3	3 2 1 2 3

Somit sind es die 3., die 4. und 9. *Sinf.*, in denen sich die umfangreichsten Sätze der verschiedenen Satztypen konzentrieren.

Wenn Steinbeck von der Monumentalität als einem wichtigen Faktor der Sinfonik Bruckners spricht, so gehört sicher neben der Instrumentation und speziell der umfangreichen Nutzung der Blechbl., außerdem der Erweiterung der Dynamik bis zum fff die Ausdehnung der Einzelsätze dazu, die wiederum ihren Ursprung in der Länge der einzelnen Th. und deren Verarbeitung haben.

Dazu führt Steinbeck aus:¹

"Bruckners symphonisches Konzept gründet auf dem Willen zur Monumentalität und mit ihr auf der Absicht, eines der symphonischen Ideale des 19. Jahrhunderts zu erfüllen. Alles in seinem Werk zielt darauf ab, und von hierher dürfte die Begründung seines Konzepts und der daraus hervorgehenden allgemeinen Gestaltungsmittel auch am ehesten möglich sein."

¹ W. Steinbeck, Bruckner - Neunte Symphonie d-Moll (=Meisterwerke der Musik, H. 60), München 1993, S. 18-25: Satzprinzipien (Zitat: S. 18)

Die Dominanz des Moll

Bei der kärglichen Literatur zur Harmonik der Spätromantik und speziell zu Bruckner mag es mancher Hilfestellungen bedürfen, zumal es nicht zu den elementaren Aufgaben der Musiktheorie gehört, den harmonischen Zusammenhängen dieses österreichischen Komponisten nachzuspüren. Daher bietet es sich zunächst an, über einen großflächigen Bereich, eben die Relation des Dur-Moll im Werk Bruckners nachzudenken.

In den vergangenen Jahren befaßte ich mich mit dieser Frage in Bezug auf Chopin und Grieg, den beiden bis heute bedeutendsten Komponisten ihres Landes, die zudem aus der Folklore ihrer Heimat entscheidende Impulse empfangen haben und damit der europäischen Kunstmusik neue Wege wiesen.¹ Das Ergebnis der Untersuchungen: Beide bevorzugen das Moll, Chopin in den Werken der Sonatenform, in den Scherzi, den *Etüden* op. 25, den Mazurken und Polonaisen, also in Werken mit Wurzeln in der polnischen Folklore, Grieg ebenso in seinen der Sonatenform verpflichteten Werken und in der Folklore nahestehenden Zyklen.

Eine Werkauswahl von Chopin:

Sonatenform	Moll	Dur	Werke
Klaviersonaten	3	--	Nr. 1 op. 4 c, Nr. 2 op. 35 b, Nr. 3 op. 58 h
Klavierkonzerte	2	--	Nr. 2 op. 21 f, Nr. 1 op. 11 e
Klaviertrio	1	--	op. 8 g
<u>Sonf. f. Vc. u. Klavier</u>	1	--	<u>op. 65 g</u>
Scherzi ²	3	1	op. 20 h, op. 31 b, op. 39 cis, op. 54 E
<u>Etüden op. 25, 1-12</u>	8	4	<u>As, f, F, a, e, gis, cis, Des, Ges, h, a, c</u>
Mazurken ³	26	23	op. 6, 1-4: fis, cis, E, es, op. 7, 1-5: B, a, f, As, C op. 17, 1-4: B, e, As, a, op. 24, 1-4: g, C, As, b op. 30, 1-4: c, h, Des, cis, op. 33, 1-4: gis, D, C, h op. 41, 1-4: e, H, As, cis, op. 50, 1-3: G, As, cis op. 56, 1-3: H, C, c, op. 59, 1-3: a, As, fis op. 63, 1-3: H, f, cis, op. 67, 1-4: G, g, C, a op. 68, 1-4: C, a, F, f
Polonaisen	6	4	op. 26, 1-2: cis, es, op. 40, 1-2: A, c, op. 44: fis op. 53: As, op. 61: As, op. 71, 1-3: d, B, f

¹ E. Kreft, Chopin and Grieg: Specific National Elements in the Music of Eastern and Northern Europe, in: International Chopin Conference - Chopin Works as a source of Performance Inspiration, Warschau 1999, S. 450-472; ders., Griegs Harmonik, Frankfurt 2000, S. 239-256: Moll und Dur

² Das 2. Scherzo wird in der Regel der Tonart b zugeordnet (vgl. die Henle-Ausgabe). Es muß aber, abgesehen vom Beginn des A-Teils und wegen des Schlusses der Tonart Des zugeordnet werden. Im Falle einer Zuordnung zu b müßte das Scherzo in b/B schließen.

³ Es werden nur die mit einer Opuszahl versehenen Mazurken und Polonaisen berücksichtigt.

Besonders interessant ist die Tatsache, dass die Klaviersonaten Chopins in Moll stehen und damit einer Tendenz des 19. Jhs. entsprechen. So sind die Grundtonarten etlicher bekannter Klaviersonaten Moll-Tonarten zugeordnet.

Vgl. die Sonaten¹ von

Schumann	1833-1835	Nr. 1 op. 11 fis
	1833-1836	Nr. 3 op. 14 f (endgültige Fass. 1853)
	1833-1839	Nr. 2 op. 22 g

Liszt	1852-1853	Sonate h
-------	-----------	----------

Brahms	1852-1853	Nr. 1 op. 1 C
	1852	Nr. 2 op. 2 fis
	1853	Nr. 3 op. 5 f

Bemerkenswert ist darüber hinaus die Anzahl von je 3 Werken bei Chopin, Schumann und Brahms, ebenso die Tatsache der halbtönigen Nachbarschaft der Tonarten bei Chopin (c-b-h), Schumann (fis-f-g) und teilweise bei Brahms (fis-f). Damit stehen - Chopin eingerechnet - 9 der 10 genannten Klaviersonaten in Moll.

In den der Folklore nahestehenden Klavierstücken, den Mazurken und Polonaisen, sind die Moll-Anteile erheblich und mit jeweils mehr als 50% ein deutliches Zeichen für die Nähe zur polnischen Folklore.

Griegs Werke in Sonaten- und Variationsform sind fast ausschließlich dem Moll zugewiesen (*Sinfonie o. O.: c; Klaviersonate op. 7: e; Klavierkonzert op. 16: a; Ballade op. 24: g; Streichquartett op. 27: g; Sonate f. Vc. und Klavier op. 36: a; 3. Sonate f. Vi. und Klavier op. 45: c*).

Auch die der Folklore verbundenen Werksammlungen verfügen über eine Mehrheit der Mollanteile; vgl.

- 25 <i>Norwegische Volksweisen und Tänze</i> op. 17	Moll: 15x	Dur: 10x
- 19 <i>Norwegische Volksweisen</i> op. 66	Moll: 14x	Dur: 5x

¹ Die Entstehungsdaten stimmen nicht immer überein; vgl. dazu

- "alte" MGG, "neue" MGG, Henle-Ausgaben, entsprechende Titel aus der Reihe "Große Komponisten und ihre Zeit", Laaber
 - K. Wolters, Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen, 3. Aufl. Zürich 1985
 - P. Hollfelder, Geschichte der Klaviermusik, 2 Bde., Wilhelmshaven 1989
 - Chr. Kammertöns/S. Mauser (Hg.), Lexikon des Klaviers, Laaber 2006

Wie der knappe Überblick über einen Teil des Werkkanons von Chopin und Grieg zeigt, sind die Werke in Sonatenform und andere, der Folklore nahestehende überwiegend dem Moll zugewiesen. Wie kommt es zu dieser Übereinstimmung?

Es ist immer wieder betont worden, dass Grieg während seines Studiums am Leipziger Konservatorium vor allem von Mendelssohn und Schumann beeinflusst wurde. Damit ist aber nicht die Frage beantwortet, wo er ein kompositorisches Leitbild finden konnte, das sich der Folklore seiner Heimat verpflichtet fühlte. Das war für ihn Chopin, dessen Werke ihm größtenteils vertraut waren und auch einen Teil seiner privaten Bibliothek ausmachten. Hier mögen ihn besonders die harmonischen Innovationen angesprochen haben, die Chopin natürlich ebenso wenig aus der Folklore Polens schöpfen konnte wie Grieg aus der Folklore Norwegens.

Daraus ist zu folgern, dass Chopin und Grieg als die ersten bedeutenden Komponisten Europas, die bis heute ihre Favoritenrolle haben behaupten können, die Vorliebe des Moll aus ihrer Verbundenheit mit der Folklore ihrer Heimat entwickelt haben.

Bruckner befindet sich bereits auf diesem Boden und bevorzugt das Moll, wie ein Überblick über seine großen Werke zeigt:¹

<u>Sinfonien</u>	<u>Tonart</u>	<u>Entstehung bzw. 1. Fassung</u>	<u>Messen</u>
"Studiensymph."	f	1863 in Linz 1864	Messe d
Nr. 1	c	1865-66 in Linz 1866 1867-68	Messe e Messe f
"Nullte Symph."	d	1869 in Wien und Linz	
Nr. 2	c	1871-72	
Nr. 3	d	1872-73	
Nr. 4	Es	1874	
Nr. 5	B	1875-76	
Nr. 6	A	1879-81	
Nr. 7	E	1881-83	
Nr. 8	c	1884-87	
Nr. 9	d	1887-96	

¹ Vgl. das Werkverzeichnis von W. Steinbeck, in: MGG, Personenteil Bd. 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 1059ff.

Hinzu kommt, dass das Moll, nachdem es in der Klassik eher im Hintergrund gestanden hatte, stark nach vorn drängte und die Funktion übernahm, die erschöpfte Vormachtstellung des Dur abzulösen. So ist es weniger das Dur als vielmehr das Moll, dessen Flexibilität die eher starre Bedingtheit des Dur unterwandern konnte und damit das Ende der dur-moll-tonalen Ära einleitete.

Von den 14 Werken (11 Sinf. und 3 Messen) sind 10 einer Moll- und nur 4 einer Durtonart zugeordnet, d. h. 71, 4% stehen in Moll, 28, 6% in Dur. Bewertet man nur die Sinf., dann liegt das Verhältnis bei 7 Werken in Moll und 4 in Dur. Bezogen auf die Sinf. 1-9 sind es 5 Werke in Moll und 4 in Dur.

Die Relationen stellen sich wie folgt dar:

Anzahl der berücksichtigten Werke	gesamt	Moll	Dur	in%
11 Sinf. und 3 Messen	14	10	4	71, 4 : 28, 6
11 Sinf.	11	7	4	63, 6 : 36, 4
Sinf. Nr. 1-9	9	5	4	55, 6 : 44, 4

Der Mollanteil in den Sinf. 1-9 bzw. in den insgesamt 11 Sinf. oder gar unter Hinzuziehung der 3 großen Messen erscheint auf dem Hintergrund der Sinf. der Klassik ungewöhnlich hoch, entspricht aber einer zunehmenden Tendenz des 19. Jhs., wonach das Moll immer stärkere Anteile gegenüber dem Dur erhält. Diese Tendenz findet sich zunächst bei Komponisten wie Chopin und Grieg, die in besonderem Maß von der Folklore ihrer Heimatländer beeinflußt sind.

Von Interesse ist die Periode der Mollwerke Bruckners bis einschließlich zur 3. Sinf., die mit der 4. bis zur 7. Sinf. von einer Durperiode abgelöst wird, um sich dann mit den beiden letzten Sinf. wieder dem Moll zuzuwenden. Bruckner bleibt demnach für etliche Jahre bei einem gewählten Tongeschlecht, bevor er sich für dessen Gegenteil entscheidet.

- 1863-73 Werke in Moll
- 1874-83 Werke in Dur
- 1884-96 Werke in Moll

Es handelt sich jeweils - großzügig gerechnet - um ein Jahrzehnt, in dem Bruckner das Moll und das Dur bevorzugt verwendet - Zufall oder Kalkül?

Die Tonarten in Moll (c, d und f) sind Be-Tonarten, während in den Durtonarten auch Kreuz-Tonarten vorliegen:

<u>Werke</u>	<u>Tonarten/Häufigkeit</u>
11 Sinf.	c: 3x d: 3x f: 1x
Sinf. Nr. 1-9	c: 3x d: 2x

Die von Bruckner im 1. Jahrzehnt favorisierten Molltonarten c und d greift er auch nach der Durphase im 3. Jahrzehnt wieder auf. Beachtenswert ist die Tatsache, dass die beiden Moll-Sinf. Beethovens ebenfalls in diesen Tonarten stehen, die 5. Sinf. in c und die 9. in d.

Bezüglich der Tonart c gibt es eine von Beethoven begründete Tradition, die dieser Tonart einen besonderen Stellenwert zumißt.¹ So sind die meisten seiner Kompositionen in Moll der Tonart c zugeordnet. Die Faszination dieser Tonart bleibt lange erhalten und gilt auch für etliche Erstlingssinfonien anderer Komponisten.²

Die andere, von Bruckner bevorzugte Molltonart d wird häufig als Lieblingstonart Mozarts bezeichnet, der neben dem *Klavierkonzert in c* (KV 491) ein weiteres in d (KV 466) verfaßte und außerdem das *Requiem* in dieser Tonart ansiedelte.

Die Beziehe zur Wiener Klassik sind demnach mehr als deutlich und dürften sicher nicht zufällig sein.

An den Sinf. des 19. und beginnenden 20. Jhs. ist die Entwicklung von Beethoven bis Sibelius deutlich nachzuvollziehen. Dabei kulminiert die Vorrangstellung des Moll in der 2. Hälfte des 19. Jhs., so bei Bruckner, Brahms und Tschaikowskij.

Übersicht:³

<u>Komponist</u>	<u>Sinf. ges.</u>	<u>in Moll</u>	<u>in Dur</u>	<u>Moll in %</u>
Beethoven (1770-1827)	9	2	7	22, 2
Schubert (1797-1828)	8	2	6	25, -
Mendelssohn (1809-1847)	5	2	3	40, -
Schumann (1810-1856)	4	1	3	25, -
Bruckner (1824-1896)	9	5	4	55, 5
Brahms (1833-1897)	4	2	2	50, -
Tschaikowskij (1840-1893)	6	5	1	83, 3
Dvořák (1841-1904)	9	4	5	44, 4
Sibelius (1865-1957)	7	3	4	42, 8

¹ E. Kreft, Griegs Harmonik (a. a. O.), S. 28

² Ebd. S. 239-256

³ W. Steinbeck/ Chr. v. Blumröder, Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, 2 Bde. (a. a. O.)

Darüber hinaus ist ein sichtbares Zeichen für die Überfremdung des Dur durch das Moll die im Verlauf des 19. Jhs. verbreitete Tendenz, die Dominante innerhalb einer Dur-Kadenz durch einen Vierklang in Moll zu ersetzen und damit ein spezifisches Kolorit eines folkloristisch geprägten Genres zu realisieren. Dazu wurden die folgenden Werke diskutiert:¹

- | | |
|--|------------------|
| - 1839-1847 Liszt, 2. <i>Ungarische Rhapsodie</i> , T. 1ff. | 7
Cis - gis5> |
| - 1880 Tschaikowskij, <i>Capriccio italien</i> op. 45, T. 20ff. | 7
h5> -E |
| - 1887 Rimskij-Korsakov, <i>Capriccio espagnol</i> op. 34,
Scena e canto gitano, T. 28ff. | 7
A - e5> |

Noch deutlicher tritt diese Tendenz zutage, wenn sich eine als Durakkord notierte Dominante als Mollvierklang entpuppt - so geschehen in Liszts Klaviersonate h, T. 743-744: Hier wird der Tonika H die zweifach modifizierte, verkürzte Durdominante Fis (tiefalterierte None im Baß: g; hochalterierte Quinte in der Oberstimme: cisis) vorangestellt, die mit dem halbtonhöheren Molldreiklang mit sixte ajoutée (g-e-b-d) klangidentisch ist.² Diese Verfremdung eines Durakkordes in der Funktion einer Dominante markiert den Höhepunkt in der Entgrenzung von Dur-Moll.

Gegenüberstellung:

zweifach modifizierte Durdominante	klangidentisch mit halbtonhöherem Vierklang in Moll
---------------------------------------	---

Teiltöne

cisis (5<)	d (5)
ais (3)	b (3)
e (7)	e (6)
<u>g (9>)</u>	<u>g (0)</u>

Bezeich- nung	7	6
	Fis5< 9>	g5

¹ E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 2. Teil (a. a. O.), S. 323-329: Die orientalisierende Harmonik und das Zigeunerkolorit - Rimskij-Korsakov, *Capriccio espagnol* op. 34, Scena e canto gitano

² Ebd., S. 168-169

Der Bruckner-Akkord

Die musikgeschichtlichen Epochen haben in vielerlei Hinsicht unterschiedliche Phänomene kultiviert, wozu im Bereich der Harmonik bestimmte Akkordtypen zählen, die vor allem einer Epoche zugeordnet werden können, auch wenn sie darüber hinaus in anderen Zeitabschnitten bekannt waren.

Die berühmten Th. des Barock, wie sie sich als Ausgangspunkt von Variationen durchgesetzt haben, so z. B. jenes von Pachelbel, das Th. der Folia u. a. verfügen ausschließlich über Dreiklänge in Dur und Moll, die zudem in Grundstellung erscheinen. Hier ist der Dreiklang ein standardisierter Akkordtyp, auch wenn die Harmonik Bachs weit über diesen Akkordtyp hinausgeht. Bach ist gerade in harmonischer Hinsicht von solcher "Modernität" und Außergewöhnlichkeit, dass er nicht den "Normalfall" seiner Epoche ausmacht und nicht zum Maßstab für die seine Zeit beherrschende Harmonik gemacht werden kann.¹

Bruckner revitalisiert den schlichten Kantionalsatz, wie er vor Bach gepflegt wurde, in den in der Sekundärliteratur als *Choräle* bezeichneten Werkteilen und macht sich die Grundidee der ausschließlichen Verwendung von Dreiklängen in Grundstellung zu eigen. Darüber hinaus verbindet er diese Satztechnik mit Mechanismen seiner Zeit, die auf bis dahin selten genutzte oder gar "verbotene" Akkordverbindungen abhebt. Während er den Akkordtyp des Dreiklangs als Erbe aus alter Zeit aufnimmt, verquickt er ihn im Bereich der Akkordfortschreitung mit Mechanismen seiner Zeit. Bruckner liefert damit einen Beitrag zur Verschmelzung von Alt und Neu, wie es anschaulicher kaum möglich ist. Diese Situation wird besonders im 3. Th. aus dem Finale der 5. *Sinf.* deutlich (T. 175ff.), in dem Bruckner die funktionale Umdeutung eines Akkordes vornimmt und damit eine Modulation einleitet.

Eine zentrale Rolle kommt dem *Choral* im 2. Satz der 4. *Sinf.* zu, da der Fortschreitungsmodus der Baßstimme Verbindungen zu Teilen des 1. und 4. Satzes herstellt. Gleichzeitig ergeben sich hier ähnliche Tonfolgen zu jenen Baßlinien, wie sie aus dem Th. Pachelbels und der Folia, also typischen Th. des Barock, bekannt sind. Diese Baßlinien (5-2 bzw. 5-1) treten bei Bruckner häufig auf.

¹ E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 1. Teil, Frankfurt 1995, S. 75-167:
 Spätbarock - Die Harmonik Bachs mit den Teilen:
 - S. 77-84: Das Akkordrepertoire - Harmonische Konzeptionen als Formkategorie
 - S. 85-104: Verdichtete Harmonik im chromatischen Kontext
 - S. 105-129: Sinfonische Prozesse in konzertanten Werken
 - S. 130-161: Harmonische Prozesse in der *Matthäuspassion BWV 244*

Der Dv, ein aus 3 kl. Terzen bestehender Vierklang, existiert schon im Barock, verdichtet sich aber in der 1. Hälfte des 19. Jhs. zu einem allseits verfügbaren Akkordtyp, der in der Instrumentalmusik und Oper der Romantik nachgewiesen wurde.¹ In seiner Eigenschaft als vierfach deutbarer Akkord ist er fraglos der erste vagierende Akkord in der Musikgeschichte.

Mit Beginn der Romantik aber, d. h. mit Weber, Schubert, Schumann und Chopin als Vertretern der Frühromantik beginnt eine Entwicklung, in der neue Akkordtypen, vor allem aber neuartige Akkordverbindungen gesucht werden.

Es hat sich eingebürgert, von einem Chopin-Akkord zu sprechen, der das gesamte 19. Jh. durchzieht. Anhand dieses Akkordes und seiner weiteren Entwicklung wurde ein Bogen von Chopin über Grieg bis zu Skrjabin geschlagen, obwohl außer Frage steht, dass sich nahezu alle Komponisten des 19. Jhs. dieses Akkordtyps bedient haben.²

In ähnlicher Weise bildet sich der Septnonenakkord (mit gr. None) heraus, der zu den wesentlichen Errungenschaften des 19. Jhs. zählt und später Eingang in das Akkordrepertoire des Impressionismus findet.³ Der sich von seiner Entstehung her mit dem Namen Schumanns verbindende Fünfklang gewinnt vor allem in der 2. Hälfte des 19. Jhs. bei französischen Komponisten an Beliebtheit, tritt dann mit Ravel in den Vordergrund und gelangt als Standardakkord in die Populärmusik des 20. Jhs. Er wird von Grieg als ein Akkordtyp beschrieben, den er sich im Alter von 5 Jahren am Klavier erarbeitete und den er zu den größten "Entdeckungen" seiner Kindheit zählt.⁴

Ebenso finden sich bei Schumann Alterationen, wobei die hochalterierte Quarte und Quinte innerhalb eines Durseptakkordes im Mittelpunkt des Interesses stehen.⁵ Die hochalterierte Quinte begegnet ebenfalls bei Grieg⁶, ist aber - ebenso wie bei Schumann - zu den kaum verwendeten Alterationen zu rechnen.

¹ E. Kreft, Harmonik im Umbruch (a. a. O.), 48-85: Bekannte und unbekannte Vierklänge mit den Bereichen:

- S. 48-56: Theoretische Grundlagen

- S. 57-69: Der Dv und seine Modifikationen

² Ebd., S. 138-141: Der Chopin-Akkord; S. 261-266: Chopin - Grieg - Skrjabin

³ Ebd., S. 123-137: Der Durseptnonenakkord

⁴ E. Kreft, Griegs Harmonik (a. a. O.), S. 17

⁵ E. Kreft, Harmonik im Umbruch (a. a. O.), S. 142-146: Alterationen bei Schumann

⁶ E. Kreft, Griegs Harmonik (a. a. O.), S. 257-266: Akkordtypen

Damit ist der Bogen zum übermäßigen Dreiklang geschlagen, den Liszt erstmalig im 1. Satz seiner *Faust-Symphonie* verwendet¹ und der dann auch bei Mussorgskij, Grieg, Bizet, Wolf, Dukas, Puccini, Debussy und Sibelius diskutiert wurde.² Dieser Klang nimmt an der Schwelle zum 20. Jh. einen zentralen Platz ein, so z. B. in Schönbergs *Kammersymphonie op. 9*.³

Wie um einen Beweis seines aktuellen Zeitbewußtseins zu geben, das sich in dieser Hinsicht vor allem an Liszt, weniger an Wagner orientieren mußte, wendet sich Bruckner auch diesem Akkordtyp zu und verwendet ihn im *Psalm 150*, seinem letzten geistlichen Werk.

In Schönbergs *Kammersymphonie op. 9* gelangt ein anderer Akkord zu Bedeutung, der als Konsequenz aus der Abkehr von der traditionellen Akkordbildung entsteht: der Quartklang.⁴ Auch er drängt in wenigen Beispielen gegen Ende des 19. Jhs. - so im Spätwerk Liszts - in den Vordergrund und wird in dem genannten Werk Schönbergs ein zentraler Akkordtyp (Formation), der zur gleichen Zeit, ja sogar im gleichen Jahr (1906) auch von Ives, dem "Vater" der amerikanischen Musik, d. h. der Musik der USA, in seinem Klavierlied *The Cage* verwendet wird.⁵

Um 1910 entstehen aus reinen und alterierten Quartklängen bestehende atonale Formationen wie der "Farbenklang" Schönbergs und der "Prometheus-Akkord" Skrjabins, die ihre Wurzeln in Wagners "Sirenenklängen" und im "Chopin-Akkord" haben.⁶

Wie an mehreren Beispielen deutlich wurde, vollzieht sich der Wechsel von terzorientierten traditionellen Akkordtypen und ihren Modifikationen zu den der Atonalität zugehörigen Formationen des beginnenden 20. Jhs. in der Regel als ein historisches Kontinuum, als dessen Teil auch der Bruckner-Akkord zu betrachten ist. Er favorisiert einen Vierklang, dessen Verwendung in die Klassik zurückreicht und der sich in seinen Werken häufig wiederfindet: Es handelt sich um den verkürzten Septnonenakkord mit tiefalterierter Quinte und None - auch Dv mit tiefalterierter

¹ E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 2. Teil (a. a. O.), S. 204-213: *Faust-Symphonie*, 1. Satz - Emanzipation des übermäßigen Dreiklangs

² E. Kreft, Harmonik im Umbruch (a. a. O.), S. 235-253: Der übermäßige Dreiklang

³ E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 3. Teil, Frankfurt 1999, S. 91-96: Schönberg, *Kammersymphonie op. 9*

⁴ E. Kreft, Harmonik im Umbruch (a. a. O.), S. 254-275: Der Quartklang

⁵ E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 3. Teil (a. a. O.), S. 97-99: Ives, *The Cage*

⁶ E. Kreft, Harmonik im Umbruch (a. a. O.), S. 260-266: Atonale Formationen um 1910 und ihre tonalen Wurzeln

Quinte¹ -, der mit dem tritonusentfernten Septakkord klangidentisch ist. Mit Hilfe dieses Akkordtyps, der manchen Lesern als "übermäßiger Quintsextakkord" vertraut sein mag, läßt sich eine "logische" Modulation in den tritonusentfernten Zielakkord bewerkstelligen - damit ist das Spektrum der Akkordanschlüsse erheblich erweitert. Dieser Vierklang, der als Sekundakkord häufig zu harmonischen Experimenten Anlaß gab², findet sich immer wieder bei Bruckner und muß derartig attraktiv gewesen sein, dass er auch im 20. Jh. weiterlebte. So wurde er (ohne None) in Werken von Berg, Sibelius und Kodály nachgewiesen.³

Zum Bruckner-Akkord bemerkt Steinbeck.⁴

"Auch in die (den) Adagio-Sätzen Bruckners gilt das Durchbruchsprinzip. Allerdings wird es gewissermaßen adagiotypisch modifiziert. Ausgehend vom paraphrasierten Hauptthema wird der Satz in typischem Ballungsprozeß (s. o.) über einem kürzer werdenden thematischen Kern einem Höhepunkt zugetrieben, an dem zwar das Hauptthema durchbrechen kann, dessen wesentliches Ereignis aber nicht eigentlich ein thematisches, sondern ein harmonisches ist. Technisch ausgedrückt wird der Durchbruch mit der Auflösung eines übermäßigen Quintsextakkordes in den dominantischen Vorhaltsquartsextakkord erzielt:

The image shows two musical staves. Staff (a) starts with a dominant 7th chord (Ü5) in G major, followed by a dominant 6th chord (D4). Staff (b) starts with a dominant 7th chord (D7) in G major, followed by a tonic chord (T). Both staves are in G major with a key signature of one sharp. The notation includes note heads, stems, and bar lines.

Eine solche Wendung (a) wurde, vor allem wenn sie den Gipfel einer Steigerung markiert, im ganzen 19. Jahrhundert allgemein als grandiose Geste des Sich-Öffnens gehört, als Inbegriff triumphaler Befreiung...

Die wohl spektakulärste Stelle dieser Art kennen wir aus dem Adagio der Siebten von Bruckner: Nach langer, harmonisch äußerst auffälliger Steigerung über einem Hauptthemenkern entlädt sich die angestaute Spannung mit dieser Klangfolge ekstatisch ins strahlende C-Dur des gesamten Orchesterapparates (bei W)."

Dieser Vierklang ist weniger bedeutsam als Einzelakkord, sondern als Teil eines Akkordverbundes. Wenn er z. B. in ein Akkordpaar eingebunden ist wie im 3. Satz der 3. Sinf. (T. 25ff.), das als Sequenz ganztönig höher aufgenommen wird, ist seine Position als vagierender Akkord deutlich.

Aus der Notierung Bruckners ergibt sich im Baß der Ton cis, dem in den oberen Stimmen der Dreiklang von Es zugeordnet ist. Daraus auf den Sekundakkord von Es mit den Tönen des-es-g-b zu schließen, hieße: die funktionale Position dieses Vierklangs zu ignorieren, der als verkürzter Septnonenakkord mit tiefalterierter

¹ Ebd., S. 70-85: Der Dv mit tiefalterierter Quinte

² Ebd., S. 98-102: Der Sekundakkord

³ Ebd., S. 276-291: Ein traditioneller Vierklang in atonalen Dimensionen

⁴ W. Steinbeck, Bruckner, Neunte Symphonie d-Moll (a. a. O.), S. 41-42

Quinte und None intendiert ist und sich auf A mit den Tönen cis-es-g-b (Terz im Baß) bezieht. Wie der Dv, der von seinem Ursprung her als der erste vagierende Akkord der Musikgeschichte bezeichnet wurde, ist auch dieser Vierklang in seiner Funktion als Dominante positioniert, d. h. auf den verkürzten Vierklang von A folgt d: Diese Kondition wiederholt sich ganztönig höher (von H nach E).

3. Sinf., 3. Satz, T. 25-35:

Wer nur vom Klangeindruck her urteilt, mag durchaus einen Sekundakkord im Wechsel mit einem Moll- bzw. Durdreiklang wahrnehmen. Hier aber steht die Notierung und damit die theoretische Orientierung im Vordergrund.

Die Janusköpfigkeit des Vierklangs ist symptomatisch für Bruckners kompositorischen Ansatz und seine Harmonik: Er ist gleichermaßen der Historie verpflichtet, die er jedoch nicht nachahmt, sondern sie funktional einsetzt, wie er aktuelle Tendenzen seiner Zeit aufgreift. Nicht die Stilimitation ist sein Ziel, sondern die ausgewählte Nutzung traditionell orientierter Akkordfolgen.

Damit ist ein Wesenszug Bruckners angesprochen, der ihn generell auszeichnet: seine Fundierung in der Tradition und der Moderne seiner Zeit. Seine Musik ist nicht historisierend; sie nutzt die Tradition, um historisch geprägte Inseln im Fluß der Moderne zu etablieren. Damit mag er einer der letzten Komponisten des ausgehenden 19. Jhs. sein, die diesen Brückenschlag geleistet haben.

Die vagierende Situation des Bruckner-Akkordes wird noch deutlicher, wenn man eine fortlaufende Reihe mit diesem Akkordtyp installiert und die fallenden Intervallbasen interpretiert.

Notiert sind Sekundakkorde, die klangidentisch mit den tritonusentfernten verkürzten Septnonenakkorden mit tiefalterierter Quinte und None sind und somit als Zwischen-dominante zum halbtönig tieferen gleichgearteten Akkordtyp, d. h. erneut als Sekundakkord fungieren, der sich seinerseits zwischendominantisch zum nächsten halbtönig tieferen Sekundakkord verhält.

Damit ist die Verbindung zwischen Tradition und Moderne auf den Punkt gebracht: Was sich vom Klangeindruck her als Parallelakkordik eines bestimmten Akkordtyps - hier des Sekundakkordes - darstellt, ist ebenso als Folge von Zwischendominante und Zielakkord interpretierbar. Damit ist ein satztechnisches Verfahren der atonalen Klangsprache, das bis zum Beginn des 20. Jhs. weitgehend tabuisiert war, letztlich nichts anderes als die Realisierung eines funktionalen Zusammenhangs, eben der Folge von Zwischendominante und Zielakkord. Damit ist ein weiterer Beleg für das Kontinuum von Tradition und Moderne gefunden. Bruckner, der sich der Tradition ebenso wie der Moderne verpflichtet fühlt, hat diesen Vierklang nicht ohne Grund zu "seinem" Akkord gemacht, denn er konnte damit funktional und anti-funktional gleichzeitig argumentieren. Damit schafft er sich die aus seinem Blickwinkel notwendige Sicherheit gegenüber der Tradition und seine gleichzeitige Bereitschaft, moderne harmonische Mechanismen und Satztechniken aufzunehmen.

In dem berühmten Lied Solveigs aus *Peer Gynt* op. 23, das nahezu zeitgleich mit der 3. Sinf. entsteht (Bruckner: 3. Sinf. 1872-1873; Grieg: *Peer Gynt* 1874-1875) geht Grieg auf die gleiche Art vor: Er suggeriert eine parallel geführte, halbtönig fallende Akkordik, notiert sie aber als ganztönig fallendes, auf den Wechsel von Zwischendominante und Zielakkord gerichtetes Akkordpaar.

Solveigs Lied (entnommen der Nr. 1, T. 47-49):

Gerade an diesen Akkordpaaren wird ersichtlich, wie stark die theoretischen Mechanismen der Tradition weiterwirken, obwohl deren klangliches Ergebnis das Gegenteil traditioneller Akkordfolgen darstellt, eben die Parallelakkordik. Dieses Verfahren wird weitgehend bis zum Ende des 19. Jhs. praktiziert.¹

Die Notierung parallel geführter Durseptakkorde auf chromatisch fallender und steigender Basis gehört zu den seltenen Verfahren innerhalb der harmonischen Innovationen des 19. Jhs. und ist in dessen 1. Hälfte kaum zu registrieren.

Es begegnet schon in der Df. von Schuberts *Ouvertüre zu Alfonso und Estrella* (D 732, 1823) auf steigender chromatischer Basis und in der Schlußphase von Chopins *Mazurka cis op. 30, 4* (1838) auf fallender chromatischer Basis.² Liszt verwendet diese Technik in T. 229ff. des *Csárdás Macabre* (1882).³

Ähnliche Verfahren sind bei Grieg bekannt, und zwar in unterschiedlichen Epochen seines Schaffens; vgl. einige Beispiele:

- 1875-1876 *Ballade g op. 24*, T. 212-214
- 1877-1878 *Streichquartett g op. 27*, 1. Satz, T. 61ff.
- 1891 *Notturno*, Nr. 4 aus *Lyrische Stücke op. 54*
- 1892 *Huldigungsmarsch*, Nr. 3 aus *Drei Orchesterstücke aus Sigurd Jorsalfar op. 56*, T. 146-156
- 1896 *Die Weise von Siri-Dale*, Nr. 4 aus den *Norwegischen Volksweisen op. 66*

Neben den neuartigen oder auch traditionellen, aber mehrdeutigen Akkordtypen ergeben sich dadurch harmonische Innovationen, dass die Zusatztöne zu den Funktionen der S/s und D, wie sie aus der Klassik bekannt sind, nicht mehr länger erhalten bleiben und in neuer Weise definiert werden.

So wird die hinzugefügte Septe - einst ein die Dominantfunktion charakterisierender zusätzlicher Ton - in der beginnenden Romantik der S/s zugeordnet.

Ebenso kann die althergebrachte Funktionsfolge s-D bzw. S-D vertauscht werden, so dass die D der S/s vorangeht.

Auch ist zu beobachten, dass in Kadenzen häufig die D fehlt und zunächst nur die S/s herangezogen wird, bis zu einem späteren Zeitpunkt auch die D folgt.

¹ E. Kreft, Grieg - Lyrismen und Parallelakkordik, in: E. Kreft (Hg.), Bericht des 1. Deutschen Edvard-Grieg-Kongresses, Altenmedingen 1996, S. 64-77

² E. Kreft, Griegs Harmonik (a. a. O.), S. 192-193

³ E. Kreft, Harmonik im Umbruch (a. a. O.), S. 222-224

Den Höhepunkt dieser Situation bildet die von Liszt entwickelte Großterz-Kadenz; vgl. sein *1. Klavierkonzert*.¹

Eine weitere Stufe zur Entgrenzung traditioneller Akkordverbindungen ist dann gegeben, wenn Akkorde in mehrfacher Form interpretierbar sind bzw. ihre Konsistenz nicht mehr eindeutig definierbar ist. Herausragendes Beispiel für diesen Sachverhalt ist der kl. Mollseptakkord mit tiefalterierter Quinte (z. B. h-d-f-a), dessen Herkunft, bezogen auf den harmonischen Kontext, unterschiedlich bestimmt werden kann.²

Es wurden Beispiele von Weber, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, Dvořák, Puccini, Tschaikowskij und Strauss vorgestellt. Hierhin gehört der 1. Akkord aus dem Scherzo der 9. *Sinf.* Bruckners, der eine Folge von Akkorden auslöst, die diesem Satz - angereichert mit erheblichen Dissonanzen - sein besonderes Gepräge verleihen.³

Diese klangliche Disposition verdichtet sich im Th. des Scherzo (T. 42-64), das Bruckners Klangwelt in einzigartiger Weise beleuchtet: Es handelt sich um den nach einer Steigerungsphase erreichten harmonischen und klanglichen Höhepunkt, wobei der Orgelpunkt in Gestalt des Grundtones der Molltonika erhalten bleibt.⁴ Die aufgrund der Dissonanzen entstehenden Steigerungen - verstärkt durch den außerordentlichen Einsatz vor allem der Blechbl. - führen zu einem ungeahnten Höhepunkt, der erst mit Erreichen der Molltonika als Dreiklang beendet ist.

Diese spezifische Form der Verbindung eines Orgelpunktes mit dissonanten Klangwerten begegnet ebenfalls häufig bei Grieg; vgl. z. B. T. 178-184 aus dem 1. Satz und weitere Beispiele aus dem Finale des *Klavierkonzerts*.⁵

¹ E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 2. Teil (a. a. O.), S. 199-204: 1. *Klavierkonzert Es*, 1. Satz - Sekundakkord und Großterz-Kadenz

² E. Kreft, Harmonik im Umbruch (a. a. O.), S. 158-166: Mehrfache Interpretationsmöglichkeiten - Der kl. Mollseptakkord mit tiefalterierter Quinte; S. 48-56: Bekannte und unbekannte Vierklänge - Theoretische Grundlagen

³ E. Kreft, Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen, 3. Teil (a. a. O.), S. 16-21: Bruckner, 9. *Sinfonie*, 2. Satz - Dissonanzen

⁴ E. Kreft, Harmonik im Umbruch (a. a. O.), S. 153-155

⁵ E. Kreft, Griegs Harmonik (a. a. O.), S. 53-67: 1. Satz; S. 68-79: 3. Satz