

Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 5 B-Dur

Informationen

**zum Konzert der Stuttgarter Philharmoniker am
Donnerstag, 6. April 2017, 20 Uhr
im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle**

von Albrecht Dürr, Stuttgarter Philharmoniker

Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 5

Er hat sie nie gehört: Anton Bruckner erlebte keine Aufführung seiner 5. Sinfonie, obwohl sie bereits 1875 komponiert war, mehr als 20 Jahre vor seinem Tode.

Die Uraufführung am 9. April 1894 in Graz, in einer Bearbeitung seines Schülers Franz Schalk und von diesem dirigiert, konnte der 61jährige Komponist nicht miterleben – er konnte seinen Wohnsitz Wien nicht verlassen, weil er krank war.

Zur Zeit der Komposition lebte Bruckner seit zehn Jahren in Wien. Eben war er (neben einer Dozentenstelle am Wiener Konservatorium) Lektor (eine unbesoldete Stelle) für Harmonielehre und Kontrapunkt an der philosophischen Fakultät der Universität Wien geworden,. Doch ist das Bild vom bitterarmen, erfolglosen Komponisten, das Bruckner in manchen Briefen an seine Bekannten von sich gab, wohl ein wenig zu differenzieren. Er war ein durchaus anerkannter, ja verehrter Orgelvirtuose, den man selbst auf Konzertreisen bis nach Großbritannien schickte. Zu Beginn seines Wiener Aufenthaltes erhielt er ein staatliches Stipendium, unterrichtete einige Privatschüler (was durchaus lukrativ war), eine Stelle an der k.k. Lehreranstalt St. Anna brachte ein übriges. Dennoch – zu Beginn des Jahres 1874 fühlte sich Bruckner an einem Tiefpunkt. Obwohl er eifrigst darum bemüht war, seine wirtschaftliche Stellung und sein öffentliches Ansehen zu verbessern, wurde seine Stelle an der Lehreranstalt gekündigt, ein weiteres Stipendium verweigert und die Universitätsstelle nicht in eine bezahlte umgewandelt. Und das Schlimmste: Als Symphoniker erhielt er immer noch keinerlei Anerkennung. Gegenüber einem Freund äußerte er: „Alles ist zu spät. Fleißig Schulden machen, und am Ende im Schuldenarreste die Früchte meines Fleißes genießen, und die Thorheit meines Übersiedelns nach Wien ebendort besingen, das kann mein endliches Loos werden.“¹

Es scheint, dass Bruckner das Komponieren in solchen Lagen durchaus als Hilfe empfunden hat oder dass, wie Peter Gülke es formuliert, die 5. Sinfonie ein „Zeugnis innerer Unabhängigkeit von äußeren Bedingungen ebenso wie der Heilkraft von Musik, welches das gegenüber Vertrauten oft penetrant zelebrierte Selbstmitleid dementiert bzw. als vorsorglich errichteten Schutzzaun enttarnt.“²

Seine fünfte Sinfonie bezeichnete Bruckner selbst als sein „kontrapunktisches Meisterstück“, und es liegt nahe, den Beginn seiner Tätigkeit an der Universität mit der besonderen Betonung kontrapunktischer Künste in Verbindung zu bringen (einem Schüler gegenüber soll er geäußert haben, „nicht um 1000 Gulden“ wolle er die fünfte Sinfonie noch einmal schreiben).

¹ An Moritz Mayfeldt, 13. Februar 1875

² In Peter Gülke: Von der Fünften zur Siebten Sinfonie, in: Bruckner Handbuch, hrg. Von Hans-Joachim Hinrichsen, S. 179.

Formalien

Bruckner wird gelegentlich nachgesagt, er habe dieselbe Sinfonie neunmal komponiert. Gemeint ist damit, was schon der Brucknerschüler Franz Schalk an der sinfonischen Form des Meisters so beschrieb: „In der Tat gibt es nichts Primitiveres als die Brucknersche Form.“ Gemeint ist damit, dass Bruckners Sinfonien einem Grundplan zu folgen scheinen, einem „Schema“, das er zwar variiert, aber nicht grundsätzlich verlässt. Dagegen setzten sich August Halm³ und vor allem Ernst Kurth zur Wehr. Kurt lehnte den üblichen Formbegriff (als nur die äußeren Umrisse betreffend) zur Beschreibung der Brucknerschen Musik als untauglich ab und sprach stattdessen von einem „Formvorgang“, von „symphonischem Strom“, von „Der Kraftquelle als dynamischem Einheitsvorgang des symphonischen Gestaltens.“⁴ Die Entgegensetzung von architektonisch vorgestellter Form als statischer „Schablone“ und dynamischem Vorgang als „Werden, Schwellen, Vergehen“ eröffnet tatsächlich Möglichkeiten zur Beschreibung des musikalischen Eindrucks, die sonst vermutlich verborgen blieben.

Bruckners sinfonisches Ideal einer Monumentalsinfonie wird nach Hans-Joachim Hinrichsen⁵ vor allem durch die Kategorie des „Durchbruchs“ erreicht, das sind musikalische Höhepunkte, die, über die vier Sätze der Sinfonien verteilt, ihr Ziel im eindrucksvollsten Durchbruch des Finales finden. So zeigen sich die Sinfonien als auf das Finale als Ziel immer neuer Steigerungswellen gerichtet.

Doch auch die für seine Zeit moderne Harmonik, der Gebrauch der Blechblasinstrumente mit ihren fanfarenartigen Signalmotiven und punktierten Rhythmen und die ausgedehnten Gesangsperioden der Sätze sind Charakteristika, die den monumentalen Eindruck der Werke hervorheben.

Alle Sinfonien Bruckners (bis auf die unvollendete neunte) bestehen aus vier Sätzen nach klassischem Vorbild: dem ersten (mäßig schnellen) Satz folgen ein langsamer (meist „Adagio“ überschrieben) und ein Scherzo, das Finale ist wieder (mäßig) schnell. Dabei folgen alle Sätze, wie Hans-Joachim Hinrichsen beschreibt, dem „Denkmodell der Sonatenhauptsatzform“.⁶

Aspekte

1. Rhythmus und Metrik

Wesentlich für den „organischen“ Eindruck, den die ausgedehnten Formen der Bruckner-Sinfonien auf den Hörer machen, ist der „lange Atem“ dieser Musik. Dazu trägt vor allem auch ihre metrische Organisation bei. Bruckner hat in allen seinen Partituren die Takte nummeriert. Wesentlich war dabei offensichtlich die

³ August Halm: Die Symphonie Anton Bruckners, München, 1913; Ernst Kurth Anton Bruckner, Berlin 1925

⁴ Kurth nach Hans-Joachim Hinrichsen: Bruckner als Sinfoniker, in Bruckner Handbuch, s. Fußnote 21

⁵ Bruckner Handbuch, S. 94

⁶ Bruckner Handbuch, S. 94

„Portionierung“ seiner Musik in Abschnitte von zumeist vier (oder einem Vielfachen von vier) Takten. Es gibt immer wieder Ausnahmen von dieser Regel, beispielsweise am Ende von Abschnitten, also dort wo die Musik, mit Ernst Kurth zu sprechen, vergeht oder abschwilt. Ein Beispiel für die Viertaktigkeit: Das Allegro (Takt 51) beginnt mit einem viertaktigen Tremolo der beiden Violinen in hoher Lage, dann setzt das Thema in Violen und Celli ein. Die ersten vier Takte werden anschließend eine kleine Terz höher wiederholt. Die nächsten beiden Viertakter verbindet ein Auftaktmotiv mit fallender Oktave. Ein neues Muster erscheint Takt 71 bis 76, in den nächsten vier Takten wird dieses um die Hälfte diminuiert. Ohne den Vorspann des Violintremolos dauert die erste Vorstellung des Hauptthemas also sechsmal vier Takte. In den restlichen Takten bis zum Einsatz der Gesangsperiode findet sich ausnahmsweise ein Zweitakter. Nicht nur mit dieser Periodisierung in Vierertaktgruppen bevorzugt Bruckner die gleichmäßige rhythmische Gliederung der Musik (etwas, was viele seiner Zeitgenossen, insbesondere der von ihm verehrte Richard Wagner gerade zu vermeiden suchten).

2. Instrumentation

Bruckner verwendet in seinen Partituren das Instrumentarium der großen Orchester seiner Zeit. In der Fünften sind das:

Holzbläser: Je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte

Blechbläser: 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Basstuba

Pauken und

Streicher: Violine 1 und 2, Violen, Violoncelli und Bässe

Wer die Partitur verfolgt, wird leicht bemerken, dass Bruckner die Aufgaben auf die Instrumentalgruppen des Orchesters überwiegend kollektiv verteilt. Holzbläser-, Blechbläser- und Streichergruppe haben jeweils eine gemeinsame Aufgabe und man kann die Gruppen schon beim ersten Blick aufgrund ihrer graphischen Gemeinsamkeiten leicht voneinander abgrenzen. Tatsächlich sind Mischklänge unter einzelnen Vertretern der drei Gruppen eher selten, auch Instrumentalsoli erklingen am ehesten gegen Ende eines Decrescendo-Abschnitts, als Klangfarbe in einer Gesangsgruppe, gelegentlich auch in Pianoabschnitten der Durchführung. Häufig wird Bruckners Art, mit dem Orchester, mit den Klangmöglichkeiten der Orgel verglichen.

Als Beispiel dafür der Anfang der Sinfonie: Die ersten 14 Takte gehören den Streichern (wobei er hier die Streicher in zwei Register teilt: Violoncelli und Bässe spielen pizzicato Achtelnoten, die übrigen gestrichen lange liegende Noten). Nachdem das gesamte Orchester unisono eine „Fanfare“ in Ges-Dur (die Blechbläser nur das Ges) gespielt haben, spielt die gesamte Blechbläsergruppe vier Takte alleine. Bei der ersten Vorstellung des Allegro-Hauptthemas dominieren die Streicher (wieder geteilt in hohe und tiefe unterschiedliche Strukturen). Hier hört man

auch Soloeinwürfe von Flöte und Klarinette (sozusagen als Pausenfüller). Ab Takt 161 erklingt unisono in den Holzbläsern ein Thema, in den beiden Violinstimmen und den Violen eine Synkopenstruktur, in Celli und Bässen ein eigens rhythmisches Motiv, (das vom 3. Horn ergänzt wird). In den nächsten Takten übernehmen die Blechbläser die Führung. Takt 169ff. wiederholen die Instrumentation von Takt 161ff. Ab Takt 177 ist die Holzbläsermelodie verschwunden. Alle Bläser teilen sich denselben Rhythmus mit Celli und Bässen, die Violinen bleiben bei ihren Synkopen. Ab Takt 185 werden die rhythmischen Schichten erneut umverteilt: Nun spielen Holzbläser mit den Violinen die Synkopen.

3. Steigerungen

Wie bereits erwähnt, ist der Ablauf von „Werden, Schwellen, Vergehen“, also die Organisation von Steigerungen und Spannungsabbau ein wesentliches Moment der Dramaturgie in den Brucknersinfonien. Der eben für die Instrumentation untersuchte Abschnitt zeigt eine solche Steigerungswelle. Wie erwähnt, werden ab Takt 161 drei rhythmisch unterschiedlich strukturierte Schichten der Musik miteinander kombiniert: Die Melodie der Holzbläser (A), Die Synkopenstruktur in den Violinen (B), Der Rhythmus der Violoncelli und Bässe (C). Der Abschnitt beginnt für A im Mezzoforte, für die übrigen Schichten im Piano. Vier Takte später fällt A weg, B und C gehen in ein Crescendo, das mit den Blechbläsern in markierten Vierteln endet. Der nächste Anlauf beginnt, wie erwähnt, mit der gleichen Dynamik und Schichtung, doch insgesamt einen Ganzton höher, crescendiert, von Schicht A wird der erste Takt abgespalten und mit zwei Halben zu einem neuen Zweitaktmotiv verbunden (Takt 173/174). An den Basseinsätzen erkennt man am einfachsten, dass Takt 171/172 eine Terz höher als die beiden Takte zuvor sind und ebenso Takt 175/176 verglichen mit Takt 173/174. Ab Takt 177 fällt A weg, nur die rhythmischen Schichten B und C sind zu hören. C wird dabei weitgehend melodisch nivelliert. Der Rhythmus der Violoncelli und Bässe ist der ums Doppelte beschleunigte Rhythmus von C (C'). Die Holzbläser spielen ein aus Takt 174 abgewandeltes Motivelement. Takt 195 übernehmen dieses die Hörner ums Doppelte beschleunigt. Die Basslinie ab Takt 193 zeigt das Ansteigen der Tonhöhen. Die Steigerung führt zum Unisono-Höhepunkt in Takt 199 im Rhythmus (C'). Die beschriebene Entwicklung lässt sich wieder zwanglos in Viertaktgruppen einteilen, deren letzte (ab Takt 193) allerdings um zwei Takte verlängert ist.

Zusammengefasst: Steigerungen werden neben der Vergrößerung der Dynamik (crescendo) vor allem durch Wiederholung und Sequenzierung rhythmischer Bausteine, sowie durch deren Beschleunigung und stufenweise Erhöhung gebaut. Dabei bleibt die gleichmäßige Periodisierung der Musik weitgehend erhalten.

4. Harmonik

Ein Charakteristikum der Brucknerschen Musiksprache ist ihre Harmonik. Gerade sie hat die Zeitgenossen in viele Gegner und wenige Befürworter geteilt und den Komponisten in die Nähe der „Neudeutschen“ um Richard Wagner und Franz Liszt

stellen lassen. Bruckner nutzt zwar traditionelle Akkordverbindungen, die überwiegend aus Dreiklängen bestehen in den sogenannten „Chorälen“, also den homophonen Blechbläserpartien, die im „alten Stil“ gehalten sind (z.B. im ersten Satz, Takt 18-21). Aber er verwendet alle harmonischen Errungenschaften seiner Zeit, um in wenigen Schritten in weit voneinander entfernte Tonarten auszuweichen und zu modulieren. Mediantische Akkordverbindungen sind sehr häufig (beispielsweise im Hauptthema des ersten Satzes B- und Ges-Dur). Chromatische Modulationen spielen eine Rolle, vor allem aber auch enharmonische Verwechslungen (beispielsweise Dominantseptakkorde mit übermäßigen Quintsextakkorden⁷) oder Umdeutungen von Sextakkorden als neapolitanische Sextakkorde⁸.

Introduction: Adagio-Allegro

Untypisch für Bruckner ist, dass der erste (und der letzte) Satz der fünften Sinfonie mit einer langsamen Einleitung beginnen.

Typischerweise stellt Bruckner das Allegro-Hauptthema (hier ab Takt 55) zu Beginn zweimal vor, erst piano (bis Takt 78), dann direkt anschließend forte.

Das zweite Thema nennt Bruckner „Gesangsperiode“. Es setzt im ersten Satz der fünften, wie häufig bei Bruckner, nach einer Generalpause (hier in Takt 100, wo nur das sehr leise Paukentremolo übrig bleibt) ein. Nach seiner ersten Formulierung (Takte 101-108) tritt eine neue Gegenmelodie hinzu. Beide werden im Folgenden variiert und ausgesponnen. Hinrichsen nennt das ganze Themenfeld eine „Beruhigungszone“. Nach einer kurzen Überleitung erscheint ein drittes Thema (ab Takt 161), von dem aus sich in mehreren Anläufen eine neue Steigerungswelle bis zum Tutti-Unisono ab Takt 199 entwickelt. Mit dem Abbau dieser Steigerung ist der erste Teil des Satzes am Doppelstrich (Takt 224) zu Ende.

Der zweite Teil des Satzes (Bruckner selbst sprach nicht von Durchführung und Reprise als Teile des Satzes) beginnt Takt 225. Nach letzten Formulierungen des Rhythmus, der ab Takt 177 so sehr dominierte und des für das erste Hauptthema charakteristischen Oktavsprungs, erfolgt eine Rückkehr zur Introduction mit einer Erwähnung des ersten Hauptthemas in Flöte Klarinette und Oboen. Ab Takt 261 übernimmt dies in den Holzbläsern die Führung, das Solohorn spielt einen Kanon in der Umkehrung. Umgekehrte Formulierungen der Themen sind an dieser Stelle der ersten Sätze sehr häufig bei Bruckner. Auch das Fortissimotutti ab Takt 267 bringt derartige imitatorische Einsätze. Ab Takt 283 werden sie zusätzlich mit dem Rhythmus des Fanfarensignals aus der Introduction kombiniert, das ebenfalls sowohl in beiderlei Richtung erklingt. Einen Höhepunkt nach Art des schon beschriebenen Steigerungsverfahrens wird in Takt 319 erreicht, wo ein dreifaches Fortissimotutti aus

⁷ In C-Dur wäre das g-h-d-f, (regulär nach c-e-g aufzulösen) umgedeutet als g-h-d-eis (aufgelöst nach fis-h-d-fis und weiter fis-ais-cis-fis oder ähnlich). Der erste Satz bringt ab Takt 62 eine Sequenz unter Verwendung solcher Akkordverbindungen.

⁸ Z.Bsp. ein C-Dur-Sextakkord e-g-c als neapolitanischer Sextakkord gefolgt von e-fis-ais nach dis-fis-h (H-Dur).

im Wesentlichen zwei verschiedenen rhythmischen Schichten erreicht ist. Ab Takt 331 löst die Gesangsperiode diesen Höhepunkt ab, nach acht Takten wird sie wiederum vom Blechbläserchoral der Introduction abgelöst. Ein letzter Steigerungsabschnitt von 16 Takten führt in Takt 363 zum Fortissimo-Tutti-Durchbruch des Hauptthemas, dem Einsatz der Reprise. Diese ist, verglichen mit der Exposition, stark verkürzt.

Adagio. Sehr langsam

Die langsamen Sätze in Bruckners Sinfonien sind beinahe stets „adagio“ überschrieben. „Sehr langsam“ soll das Adagio der fünften Sinfonie gespielt werden, aber es trägt auch eine „alla Breve“-Bezeichnung als Taktvorschrift.

Im Allgemeinen ist die Form der Bruckner-Adagios eine ABA'B'A“.

Über einer Streicherschicht aus Vierteltriolen hebt sich ab Takt 5 das Thema in der Solooboe ab. Übrigens sind die Melodietöne (unschwer zu finden) in den Triolen des Anfangs enthalten. Ab Takt 19 erklingt eine Fortsetzung in den Streichern; das erste Themenfeld läuft in Takt 30 mit einer Generalpause aus. Das zweite Thema („Sehr kräftig, markig“) scheint charakterlich gegensätzlich zu sein, und doch ist es in Tonhöhenverlauf und Rhythmus dem ersten ähnlich.

Takt 71 beginnt die zweite Formulierung des ersten Themas, die begleitenden Triolen werden allmählich aufgeteilt. Takt 107 erklingt das zweite Thema, diesmal in D-Dur und ebenfalls mit einer belebteren Begleitung versehen. Takt 163 erfolgt die letzte Reprise des ersten Themas, mit weiter beschleunigter Begleitung (am Anfang erfolgte die Bewegung des Themas in Vierteltriolen, bei der ersten Wiederholung in Achtel- und bei der dritten in Sechzehnteltriolen).

Scherzo: Molto vivace

Normalerweise ist ein Scherzo schon allein wegen seines Tempos in jeder Hinsicht als Gegensatz zu einem langsamen Satz zu verstehen. In Bruckners Fünfter werden wir gewissermaßen mit der Nase auf die Verwandtschaft der beiden Sätze gestoßen. Das Auffälligste: Beide beginnen mit demselben Streichersatz! Beide stehen in d-Moll, ohnehin haben viele der Themen der Sinfonie Ähnlichkeiten.⁹

Auch dieser Satz ist formal am Sonatenhauptsatz orientiert: Das erste Thema wird im Abschnitt bis zur ersten Fermate (Takt 22) formuliert. Die Gesangsperiode vertritt er „bedeutend langsamere“ Abschnitt danach. Ein drittes Thema folgt Takt 47 (zur gleichen Streicherbegleitung wie das erste), ein viertes Takt 79, die „Exposition“ endet am Doppelstrich (Takt 132). Anschließend werden die vorgestellten Themen verarbeitet. Ab Takt 172 beispielsweise das erste Thema in Grundgestalt mit seiner Umkehrung konfrontiert, ab Takt 189 die Gesangsperiode mit dem dritten Thema kontrapunktiert. Takt 245 beginnt die Reprise. Das Trio im 2/4-Takt nimmt sich aus

⁹ S. hierzu Peter Gülke, a.a.O., S. 180ff.

wie eine kleine Melodiestudie über Tonleitern im Quintumfang, ein Element, das unterschwellig in den meisten Themen der Sinfonie eine Rolle spielt.

Finale: Adagio – Allegro moderato

Das Finale der Sinfonie beginnt mit denselben Einleitungstakten wie der erste Satz. Die Idee, hier Zitate aus den ersten beiden Sätzen und das kecke, eingefügte Vorauszitat aus dem Finale einzufügen, hat Bruckner offensichtlich von der neunten Sinfonie seines großen Vorbildes Ludwig van Beethoven. Charakteristische Intervalle für dieses Anfangsmotiv sind die absteigende Oktav, der dreitönige chromatische Gang und die aufsteigende Oktav. Der chromatische Gang, allerdings in umgekehrter Richtung, ist im 1. Thema des ersten Satzes vorhanden, und ebenso findet man dort die aufsteigende Oktav, wenn auch durch einen kurzen Quintton geteilt. Wer das als Hörer nicht mehr parat hat, kann es an dieser Stelle mit dem neuen Motiv vergleichen. Das 1. Thema des Finalsatzes wird ab Takt 31 sogleich als Fugenbeginn präsentiert, so als sollte jeder Zweifel beseitigt werden, dass Bruckner hier sein kontrapunktisches Meisterstück abliefern wollte. Nach vier Einsätzen folgt der erste Tutti-Höhepunkt, der alsbald (nach der obligatorischen Generalpause) von der Gesangsperiode abgelöst wird (ab Takt 67). Die wird in immer neuen Varianten, an- und abschwellend, breit ausgesungen, bis sie Takt 8 auf einem F-Dur-Akkord endet. Es folgt fortissimo Thema 3, Achtelgänge unisono von den Streichern gespielt, während die Bläser das Motiv der fallenden Oktav in breiten Noten spielen, zeitweise echoartig gegeneinander versetzt. Dann lässt sich wieder, wie in der Introduction des ersten Satzes, ein Choralsatz der Blechbläser hören mit einer charakteristischen Wendung über den neapolitanischen Sextakkord, imitiert von den Streichern. Danach endet die Exposition des Satzes bis Takt 209 in F-Dur.

Die nachfolgende Durchführung bringt nun neue kontrapunktische Kunst: Zunächst dient das Choralthema als Fugenthema. Takt 270 tritt das 1. Thema des Satzes als weiteres Fugenthema wieder in Erscheinung, das mit dem des Chorals verknüpft wird. Die umfangreiche Fuge lässt (nach Peter Gülke) insgesamt sechs Abschnitte verschiedener Machart erkennen. In Takt 374 ist der Durchbruch zur Reprise mit dem unisono gespielten 1. Thema des Satzes in B-Dur erreicht. Schnell wird die Spannung abgebaut, um der Reprise der Gesangsperiode zu weichen. Das 3. Thema beginnt in der Reprise Takt 460 und kontrapunktiert nun das 1. Thema aus dem ersten Satz in den Holzbläsern, dazu der Rhythmus des 1. Themas des Finales. Nach dieser resultierenden Steigerung und ihrem Abflauen werden das 1. Finalthema und die Achtelbewegungen der Gesangsperiode miteinander kombiniert, später die beiden ersten Themen von 1. Satz und Finale (ab Takt 535), bis ab Takt 583 der Choral in den Trompeten das Schlusstutti dominiert.