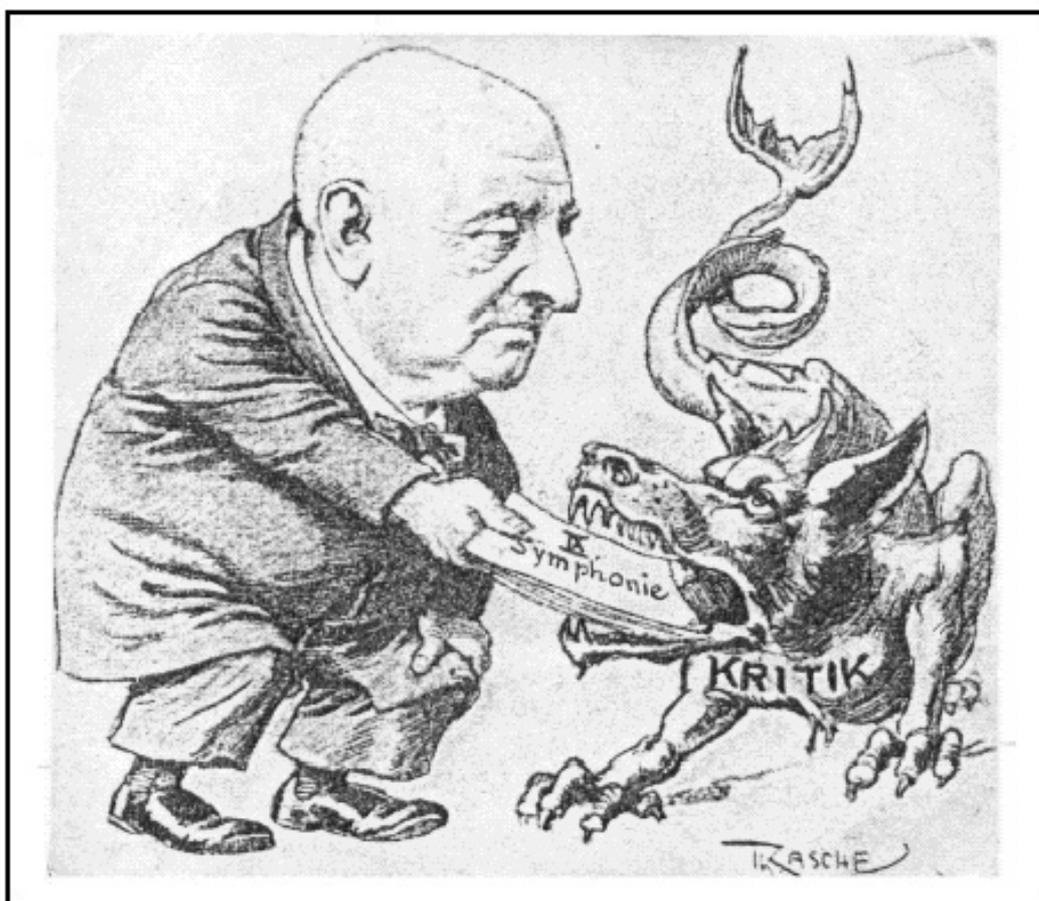


ANTON BRUCKNER

IX. SINFONIE D-MOLL:
FINALE (UNVOLLENDET)



VERVOLLSTÄNDIGTE AUFFÜHRUNGSFASSUNG
VON NICOLA SAMALE, JOHN A. PHILLIPS,
BENJAMIN-GUNNAR COHRS & GIUSEPPE MAZZUCA
LETZTMALIG REVIDIERTE AUSGABE (2012)

EDITIONSBERICHT

ANTON BRUCKNER
IX. SINFONIE D-MOLL:
FINALE (UNVOLLENDET)

VERVOLLSTÄNDIGTE AUFFÜHRUNGSFASSUNG VON
NICOLA SAMALE, JOHN A. PHILLIPS,
BENJAMIN-GUNNAR COHRS & GIUSEPPE MAZZUCA

LETZTMALIG REVIDIERTE AUSGABE 2012

EDITIONSBERICHT

INHALT

EINFÜHRUNG	2
BRUCKNERS NEUNTE IM FEGEFUEHRER DER REZEPTION	2
BRUCKNERS ARBEIT AM FINALE	4
GRUNDSÄTZLICHE ERWÄGUNGEN ZUR VERVOLLSTÄNDIGUNG DES FINALES	6
REKONSTRUKTIONEN UND ERGÄNZUNGSARBEITEN	12
ÜBERSICHT I: DAS IN DER NEU-AUSGABE VERWENDETE QUELLENMATERIAL	14
ÜBERSICHT II: FINALE-ERGÄNZUNGEN IM VERGLEICH ZU MOZARTS REQUIEM	16
ÜBERSICHT III: SCHEMATISCHE ANALYSE DES VERVOLLSTÄNDIGTEN FINALES.....	18
ARBEITSBERICHT	20
I. BOGEN [»1«E]	20
II. BOGEN [»4«]	22
III. DIE GESANGSPERIODE (4C/»5«; [5/»6«]; [6/»7«])	23
IV. DER ANFANG DER DURCHFÜHRUNG (»13a«E; =>13b«E; [14/»15«])	28
V. BOGEN [19D/»20«]	34
VI. BOGEN ([27/»28«])	35
VII. ZUM ENDE DER CHORAL-REPRISE ([30/»31«]; 31E/»32«; [32/»33«])	36
VIII DIE REKONSTRUKTION DER CODA ANHAND DER SKIZZEN	40
IX. ZUR AUSARBEITUNG DES »HALLELUJA«-SCHLUSSPLENOS	43
X. DIE UMARBEITUNGEN ZUR NA 2012	46
XI. INSTRUMENTATION	50
XII. DYNAMIK, PHRASIERUNG UND ARTIKULATION	51
XIII. TEMPI	52
ÜBERSICHT IV: KONKORDANZ DER TEMPO-BEZEICHNUNGEN	53
KOMMENTAR	54
CORRIGENDA 2012	89
APPENDIX: DIE CODA UND IHRE SKIZZEN – EINE ALTERNATIVE LESART VON DR. JOHN A. PHILLIPS.....	90

EINFÜHRUNG

BRUCKNERS NEUNTE IM FEGEFEUER DER REZEPTION

Bruckners Neunte durchlitt ein regelrechtes Fegefeuer von Mißverständnissen, Fehldeutungen, Anmaßungen, ja sogar barbarischen Akten der Mißhandlung, und wurde längst »Beute des Geschmacks« (Adorno). Kaum hatte Bruckner den letzten Atemzug getan, stürzten sich Andenkenjäger auf herumliegende Manuskripte, da sein Sterbezimmer nicht rechtzeitig versiegelt worden war. Die Nachlaß-Verwalter beauftragten den Bruckner-Schüler Joseph Schalk, den Zusammenhang der 75 überlebenden Partiturbogen zum vierten Satz erforschen; er starb am 7. November 1900, ohne dem nachgekommen zu sein; sein Bruder Franz übernahm stillschweigend die Manuskripte, die Bruckners Testament gemäß eigentlich der k.-k. Hofbibliothek (heute: Österreichische National-Bibliothek) gehörten.

Bei den Proben zur Uraufführung der Neunten am 11. Februar 1903 in Wien schreckte der Dirigent Ferdinand Löwe vor ihrer radikalen Originalität zurück: Er instrumentierte die ersten drei Sätze völlig um; das unerforschte Finale-Material blieb unberücksichtigt. »Aus Pietät vor dem Wunsch des Meisters« hat Löwe, wie er selbst mitteilte, zwar das *Te Deum* mit aufgeführt, aber nicht die Diskrepanz zwischen seiner veränderten Bearbeitung und dem originalbelassenen *Te Deum* bedacht. Seine im Vorwort geäußerte Überzeugung, die drei fertigen Sätze wären bereits in sich ein so aufführbares, geschlossenes Ganzes, wurde zur Doktrin, denn die verfremdenden Erstdrucke verschafften sich Jahrzehnte lang Geltung auf dem Konzertpodium und zementierten zunächst solche Ansichten. Schließlich nahm Löwe nicht nur das *Te Deum* nicht in die von ihm betreute Erstaussgabe auf – wie Bruckner es wohl gewünscht hätte –; er veröffentlichte sogar seine eigene Bearbeitung unkommentiert als Original Bruckners!

Nur langsam sprach sich unter Bruckner-Forschern herum, daß mit den Erstdrucken »etwas nicht stimmte«. 1929 konstituierte sich daher die Bruckner-Gesamtausgabe. 1934 erschien die von Alfred Orel herausgegebene Originalpartitur der Neunten, zusammen mit einem Studienband, der Transkriptionen aller erhaltener Vorarbeiten und erstmals vieler der Finale-Manuskripte enthielt. Gleichwohl waren Orel einige der in alle Winde zerstreuten Quellen entgangen; seine unter großem Zeitdruck entstandene Darstellung war unübersichtlich und fehlerhaft. Die Partitur enthielt ebenso wie der von Nowak 1951 korrigierte Reprint nur die ersten drei Sätze. Das *Te Deum* wurde 1961 separat in der Gesamtausgabe veröffentlicht, aber wieder ohne jeden Hinweis auf dessen Funktion im Zusammenhang mit der Neunten – obwohl die Universal Edition um 1920 eine Partitur der Neunten (Löwe-Bearbeitung) mitsamt *Te Deum* veröffentlicht und so Bruckners Wunsch immerhin posthum entsprochen hatte.

Eine fachliche Auseinandersetzung mit Orels *Entwürfe und Skizzen* fand nie statt. Dennoch wurden anhand dieser fehlerhaften Grundlage immer wieder Vervollständigungs-Versuche des Finales unternommen. Einige wurden nie veröffentlicht oder zurückgezogen; andere sind immerhin gelegentlich aufgeführt oder gar verlegt worden, konnten sich aber nicht durchsetzen. Kaum einer der Autoren hat je einen Rechenschaftsbericht veröffentlicht, der in solch heiklem Fall ja wohl unabdingbar wäre. Außerdem weisen alle Partituren gravierende methodische Fehler auf und sind geradezu verblüffend sorglos im Umgang mit Bruckners Manuskripten, welche als halbreative Improvisationshalde verkannt wurden. Einerseits haben alle Autoren solcher Versionen auf bedeutende Original-Partien verzichtet, andererseits ist der Anteil »drauflosgebrucknerter« (Peter Gülke) Passagen stets beträchtlich: Ein Bearbeiter schloß eine sechzehntaktige Lücke mit nicht weniger als 100 Takten Eigenkomposition; andere zogen sogar »ihre eigene Vision von Bruckners Werk« selbst dann vor, wenn genügend Originalmaterial vorlag.

Neue Bewegung in das Problem kam erst 1985, als Nicola Samale und Giuseppe Mazzuca mit ihrer *Ricostruzione* die erste stichhaltig erarbeitete und dokumentierte Aufführungsfassung des Finales vorlegten; 1992 folgte aufgrund neuer philologischer Erkenntnisse des australischen Musikwissenschaftlers und Komponisten John A. Phillips die überarbeitete Neuausgabe Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca. Diese Arbeit wurde zum Anstoß für jene längst überfällige Aufarbeitung aller Quellen zur Neunten, zu der der Leiter der Bruckner-Gesamtausgabe,

Leopold Nowak, selbst nicht gekommen war: Noch wenige Tage vor seinem Tod (1991) betraute er Phillips mit diesem in der Editions-geschichte von Musik wohl beispiellosen Großprojekt, das sechs Bände umfaßt – die Fak-simile-Ausgabe sämtlicher erhaltener Manuskripte, die nach diesen Quellen rekonstruierte Autograph-Partitur des Finales und die spielbare ›Dokumentation des Fragments‹ mit erläuterndem Kommentar sowie die von Benjamin-Gunnar Cohrs vorgelegte kritische Neu-Ausgabe der Partitur der ersten drei Sätze, der zugehörige Kritische Be-richt und ein Studienband zum 2. Satz (einschließlich Autograph-Partitur des ausgeschiedenen älteren Trios mit Viola-Solo). So wurde mehr als 100 Jahre nach Bruckners Tod die Quellenlage aufgearbeitet.

Es kommt nicht von ungefähr, daß die Herausgeber der *Musik-Konzepte*, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, im hundertsten Jahr ihrer Uraufführung ein Dreifach-Heft publizierten, das den Titel ›Bruckners Neunte im Fege-feuer der Rezeption‹ trägt. So wird deutlich, daß die Fehleinschätzung der Neunten wesentlich mit romantischen Imperativen zusammenhängt. Bereits zuvor hatten Forscher wie Willem Erauw und Peter Schleuning gezeigt, daß das zentraleuropäische Musik-Erleben im 19. Jahrhundert allmählich Züge einer Ersatz-Religion annahm. In dem Maße, in dem sich die Dominanz der Kirche reduzierte, übernahmen kulturelle Aktivitäten deren transzendente Funktion im bürgerlichen Leben. Die deutsch-österreichische Musik-Aesthetik pflegt seitdem einen beschränkten Kanon von Ton-Monumenten, wie Erauw sarkastisch-treffend beschrieb: »Mit Beethovens Symphonien als neuer Heiliger Schrift würde die Gefolgschaft niemals gelangweilt werden, auch wenn es sich immer um dieselben Werke handelte, genauso, wie Kirchgänger niemals müde werden, an jedem Sonntag den immer gleichen Worten der heiligen Messe zu lauschen.« Die Dominanz dieses Werk-Kanons im Musikleben einerseits, die Vernachlässi-gung großer Komponisten fremder Länder andererseits gibt ihm Recht.

Überdies bemerkte Erauw: »In der klassischen Musik hat beinahe alles Musizieren mit dem Text zu tun. Der Glaube aber, daß die absolute Wahrheit nur in der Partitur zu finden sei, diese Besessenheit vom Notentext be-deutet, daß während eines Konzertes Musiker oft lediglich Notentext-Exegese betreiben, anstatt lebendig zu musizieren.« (*Acta Musicologica* 70, Nr. 2, 1998, S. 109–15) Dies mag drastisch formuliert sein. Doch sich allein auf den ›heiligen‹ Text verlassend, ist es immer noch verpönt, Werke aus dem Kontext ihrer Entstehung heraus zu begreifen: Musikwissenschaftler außerhalb Zentral-Europas haben zwar längst die komplexen Beziehungsfelder zwischen dem Menschen und der Musik, die er wahrnimmt, zum Thema gemacht. Die deutsch-österreichische Musikforschung hingegen versteht sich weitgehend als verkappte Musik-Kritik. So bleiben Konzepte romanti-schen Musik-Erlebens weiter bestimmend, die hier so gut wie nie hinterfragt werden. Das begann schon mit der Schreibweise: Aus Mozarts ›Sinfonia‹ machte die Romantik nach Tieck und Wackenroder die bedeutungs-schwangere ›Symphonie‹ – ideologische Aufladung einer Schreibweise, derer sich diese Ausgabe im Haupttext bewußt enthält (Zitate ausgenommen).

Auch der Begriff ›historisch informierte Aufführungspraxis‹ wird oft als Affront empfunden. Wer am Beispiel wiederbelebter Praxis eigene Unzulänglichkeiten erfährt, muß zwangsläufig ablehnend darauf reagieren. Be-quemlichkeit und Ignoranz haben längst eine Entschuldigung gefunden: musikhistorisches Kennen und Können wäre WISSENSCHAFTLICH, also MUSIKALISCH-PRAKTISCH eben belanglos. Diese Ideologie wird in der Musikausbildung noch immer propagiert – mit teilweise grotesken Folgen, die Peter Lamprecht zu empörter Kritik veranlaßten: »Wenn ein erfolgreicher Dirigent in der Orchesterprobe ohne zu erröten eingesteht, von den Bogen-strich-Regeln des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts noch nie etwas gehört zu haben; wenn ein anderer die Wellenlinien, die in Glucks Oper *Orphée* das Bogenvibrato vorschreiben, nicht versteht und vom Orchester ver-langt, auf jedem einzelnen Sechzehntel einen Triller auszuführen, dann ist die Toleranzgrenze überschritten – zumal, wenn solche Herren Hochschulstellen innehaben und so ihre Bildungslücken ungestraft vervielfältigen können.« (*Das Orchester*, Nr. 11/2002, S. 19–26)

Vor diesem Hintergrund läßt sich erklären, warum die falsch verstandener ›Werktreue‹ verfallene Musik-Kritik und -Praxis sich der Neunten in einer Art bemächtigt haben, die Bruckners Absichten diametral entgegensteht. Das Klischee von preußischer Gründlichkeit Lügen strafend, wollte man eine liebgewordene Legende nicht be-schädigen. Ihr zufolge sei Bruckner in seinen letzten Monaten »geistig zu verfallen« gewesen, um zum Finale

mehr als »einen Haufen unzusammenhängender Skizzen« niederzuschreiben; im Übrigen wären bereits die ersten drei Sätze ein »geschlossenes Ganzes« – »unvollendet, doch keiner Vollendung bedürftig«. Erst Phillips wies in seinem Aufsatz ›Erst fakteln, dann deuteln‹ lückenlos nach, daß diese vorherrschende Lehrmeinung auf einer Kampagne beruht, geschickt inszeniert von Löwe und ein paar von ihm instruierten Musikkritikern. Faßt man die jüngeren Forschungsergebnisse von Samale, Phillips, Cohrs und Mazzuca zusammen (– Phillips und Cohrs haben sie in ihren Dissertationen umfassend dargelegt –), ergibt sich indes ein völlig anderes Bild.

BRUCKNERS ARBEIT AM FINALE

Selbstverständlich war die am 12. August 1887 begonnene Neunte viersätzig konzipiert: Am Finale arbeitete Bruckner noch wenigstens ein Jahr lang bei relativ guter Gesundheit; die Komposition war wohl bereits im Juni 1896 weitgehend abgeschlossen, nurmehr die Instrumentation nicht fertiggestellt. Der Arbeitsprozeß am Finale selbst gestaltete sich Phillips zufolge kaum anders als bei früheren Werken.

Bruckner sah seine Formen in weiten Teilen als breit angelegte Schemata, einigermaßen unabhängig vom damit zu füllenden Material. Von Beginn an skizzierte er die Elemente mit einer grundlegenden Konzeption ihrer Position in der Partitur und ihrer Verbindung zu früheren oder folgenden Sektionen. Diese Position war meist so klar, daß bei späteren Umarbeitungen, Tilgungen oder Ergänzungen eine private Kurzschrift aus Symbolen, Weisern und Zeichen genügte. Allein schon deshalb ist unwahrscheinlich, daß Bruckner in den viel späteren Ausarbeitungsstadien der Partitur noch keine klare Vorstellung von der grundlegenden Struktur des Finalsatzes gehabt hätte. Der Kompositionsprozeß vollzog sich bei Bruckner meist in vier Stufen:

- Erste Skizze des grundlegenden Fortgangs (drei- bis vierzeiliges Particell, zunächst bis Ende des 1. Teils).
- Sukzessive Niederschrift der grundlegenden Elemente der Partitur – metrische Ziffern, Ausarbeitung des Streichersatzes, vortotierte Einsätze wichtiger Bläserstimmen, oft zunächst in Blei, später ausradiert und mit Tinte überschrieben.
- Systematische Ausarbeitung der Partitur (erst die Holz-, dann die Blech-Bl.; zunächst die führenden Stimmen, später Gegen-, Resonanz- und Stützstimmen).
- Der von Bruckner »Nuancieren« genannte, in wenigen Tagen erledigte letzte Schliff (Hinzufügung von Halte- und Legato-Bögen und spieltechnischen Bezeichnungen sowie letzte Korrekturen und Retuschen).

Diese Prozesse waren nicht zwingend voneinander getrennt. Offenbar arbeitete sich Bruckner von Sektion zu Sektion vor (1. Teil, 2. Teil mit Reprise, Coda). Von Zeit zu Zeit machte er weitere Skizzen. Gültige Partiturbogen wurden hintereinander gelegt und rechts oben auf der ersten Seite fortlaufend nummeriert. Bei größeren Korrekturen wurden mitunter Bogen ausgesondert und durch neu geschriebene ersetzt. Zur Umarbeitung einzelner Bogen verwendete Bruckner oft schon Partitурpapier, um den geänderten Verlauf vorzuskizzieren – sogenannte ›Satzverlaufs-Entwürfe‹ (= SVE). Manche durch Rasuren, Streichungen, Radierungen und Überklebungen stark mitgenommene Partiturbogen schrieb er nochmals ins Reine, ohne den Inhalt zu ändern. Es gibt also bei Bruckner kein vollständiges Skizzen- oder Reinschrift-Stadium. Selbst schlichte dreiteilige Formen wie die Scherzo- oder Triosätze wurden in der Regel nur bis zum da capo des ersten Teils skizziert. Es wäre mithin falsch, bei Bruckner von einer ›Entwurf-Partitur‹ zu sprechen, denn bis zum Abschluß bildete die Abfolge der letztgültigen Bogen bereits das ›Partitur-Autograph im Entstehen‹, wie Phillips unterstrich.

Auch die Finale-Partitur war also als ›Dokument für die Öffentlichkeit‹ bestimmt und ist gut lesbar; manche der beendeten Partitur-Bogen wurden sogar von Bruckner bereits mit »fertig« unterschrieben. Die Entzifferung der frühen Skizzen ist andererseits oft nicht einfach. Papier, Leim und Tinte von damals sind extrem anfällig. Erste, mit Bleistift hingeworfene Ideen waren natürlich rein privat gedacht und sind daher von anderen kaum lesbar. Im Fall der Neunten kommt hinzu, daß Bruckners Handschrift zwar zunehmend den Schwankungen seiner Gesundheit unterworfen war, wie man auch seinem letzten erhaltenen Schreibkalender (1894/5) entnehmen kann (Faksimile in Elisabeth Maier, *Verborgene Persönlichkeit*, Vol. II, S. 397–415). Gleichwohl ist erstaunlich, wie

akkurat und sicher weite Strecken der Partitur notiert sind, und ungeachtet guter und schlechter Tage oder altersbedingter Schwächen sehen die Handschriften zur Neunten nicht anders aus als beispielsweise die in ähnlichem Umfang erhaltenen Arbeiten zur Achten (1884–90). Die Untersuchung aller erhaltenen Primär- und Sekundär-Quellen einschließlich gründlicher Papier- und Schriftvergleiche stellt angesichts des Verlustes von zahlreichem Material eine geradezu forensische Arbeit dar. Die in den verschiedenen Publikationen der Gesamtausgabe ausführlich dargestellten Ergebnisse sind naturgemäß, wie in jeder forensischen Untersuchung, in einzelnen Punkten umso spekulativer, je mehr Daten verlorengegangen sind. Die im folgenden zusammengefaßten Ergebnisse der Untersuchungen insbesondere von Phillips, Samale und Cohrs haben sich aus der langjährigen Betrachtung der Probleme aus verschiedenen Perspektiven herauskristallisiert und bilden insgesamt eine hinreichend gesicherte Grundlage.

Bruckner benutzte im Finale insgesamt sechs identifizierbare Papiersorten. Bei der Vorbereitung der Partiturbogen war ihm sein letzter Sekretär Anton Meissner behilflich; er hatte meist die Vorbezeichnung der Instrumente, Schlüssel und Vorzeichen sowie eine Standard-Linierung von vier Takten pro Seite vorzunehmen; infolgedessen weist die Überzahl aller erhaltenen Partiturbogen und SVE 16 Takte auf. Zu beschriftende Bogen wurden von einem Stapel genommen, der von Zeit zu Zeit durch neu gekauftes Papier aufgefüllt wurde. Früher gekauftes oder vorbereitetes Papier verblieb bei jedem Auffüllen unten; das neue Papier kam obenauf. Da Meissner und Bruckner bei der Beschriftung nicht konsistent vorgehen, gibt es allerdings bei jedem Papier-Stapel kleine Unterschiede in der Vorbezeichnung, beispielsweise in der Schreibweise der Instrumente, auch hinsichtlich des wechselnden Gebrauchs von 5.–8. Hrn. und Wagner-Tb. Orel interpretierte diese Abweichungen irreführend als Anzeichen für voneinander abweichende › Fassungen«. Dies entspricht jedoch nicht der tatsächlichen Arbeitsweise Bruckners. Man erkennt vielmehr sechs unterschiedlich bezeichnete Haupt-Stapel der verschiedenen Papiersorten, die in wohl insgesamt wenigstens fünf Arbeitsphasen der Niederschrift abgearbeitet wurden. Im Zuge der Publikationen der Gesamtausgabe wurde die Systematik der Papiersorten des Finales von Phillips und Cohrs revidiert. Ihre Untersuchungs-Ergebnisse ermöglichten es, Chronologie und Genese der vier Sätze der Neunten weitgehend sicher zu beschreiben.

Die Komposition des Finales vollzog sich ähnlich wie die des ersten Satzes. Nach Bruckners schwerer Krankheit vom Winter 1895 markiert wohl der Kalender-Eintrag »24. Mai 895. 1.^{mal}, Finale neue Scitze« die Aufnahme der Arbeiten. Der Hinweis »neue Scitze« mag bedeuten, daß Bruckner auch schon während der Arbeit an den vorausgehenden drei Sätzen einzelne Notizen zum Finale gemacht hat. Vor allem ist ein Frühstadium des ersten Bogens erhalten, ein 1A aus dem Nachlaß von Richard Strauß. (Er könnte durchaus schon früher entstanden sein, denn Strauß hat nach dessen Bekunden diesen Bogen von Bruckner anläßlich eines Besuch in Wien erhalten. Der einzig bekannte Besuch von Strauß zwischen 1894 und 1896 erfolgte vom 1. bis 3. April 1895.) Überdies gibt es Hinweise, daß Bruckner Besuchern aus allen vier Sätzen vorgespielt und auch in seinen Orgel-Improvisationen Material verwendet hat, das wohl zum Finale gedacht war. Insgesamt lassen sich fünf Arbeitsphasen ausmachen:

Arbeitsphase 1 (bis etwa August 1895)

Frühe Verlaufs-Skizzen der Exposition bis hin zum Choralthema stammen noch aus der Zeit vor dem Umzug ins Kustodenstöckl des Belvedere am 4. Juli 1895 (vgl. dazu das Datum »8. Juni«, FA, S. 9). Da Bruckners nach Berichten seines Arztes Richard Heller schon bald nach dem Umzug an der Partitur-Ausarbeitung arbeitete, dürfte die Exposition des Finales in den ersten sechs bis acht Wochen nach dem 24. Mai weitgehend fertig entworfen und in die Primärstufe der Partitur übertragen worden sein. Dies deckt sich mit Bruckners früheren Arbeiten am 1. Satz: Die in Krakau erhaltenen Manuskripte belegen Bruckners intensive Konzeptionsarbeit an der Exposition zwischen der ersten Skizze vom 12. August 1887 und dem ersten, später ausgeschiedenen Partiturbogen (»1«) vom 21. September 1887. Da sich Bruckner in der Regel systematisch vorarbeitete, wurde wohl auch die Exposition in kurzer Zeit (wohl etwa Juli und August 1895) in Partitur weitgehend fertiggestellt. Schon im August 1895 hat Bruckner überdies Dr. Heller die Choralreprise mit Te Deum, vielleicht sogar die Coda am Klavier vorgespielt, wie die von Heller erhaltenen Dokumente nahelegen.

Arbeitsphase 2 (September bis ca. Dezember 1895)

Sie beinhaltete die Fortsetzung der Partitur mit dem 2. Teil bis zum Beginn der Fuge. Dabei wurde offenbar mittels Papierstapel C bereits die Instrumentierung der gesamten Exposition fertiggestellt, wobei manche Bogen der früheren Version nur ins Reine geschrieben wurden. Der Entschluß zur Einführung einer Fuge wurde erst zu dieser Zeit, also im Herbst 1895, getroffen, denn den Skizzen zufolge sollte der 2. Teil ursprünglich nach einer Serie von Varianten der Hauptmotive in Umkehrung eine nicht fugierte Reprise herbeiführen. Stattdessen unternahm Bruckner eine Umgestaltung des 2. Teils, in dem Prozesse des Herankomponierens an die Fuge Gestalt annahmen.

Arbeitsphase 3 (ca. Januar bis Mai 1896)

Nun machte sich Bruckner zunächst verschiedene Skizzen zur Fuge und deren Fortgang; mehrere ausgeschiedene Partiturbogen unterschiedlicher Gestalt sind zu ihrem Beginn erhalten. Den Beginn dieser Phase markiert wohl der Bg. 17^aD, der am 16. Dezember 1895 von Bruckner eigenhändig datiert wurde. Bis zum Mai 1896 dürfte Bruckner in dieser Arbeitsphase die Partitur vorläufig zuende geführt haben, wobei die Bogen des 2. Teils mindestens in einer Ausarbeitung der Streicher mit einzelnen Bläser-Verweisen vorlagen. Particell-Skizzen zur Coda datieren in der Tat aus den Tagen vor Pfingstsonntag (18. bis 23. Mai 1896) und enthalten Hinweise auf einen »Bogen 36«. Bereits am 10. Mai 1896 hatte Bruckners Freund Franz Bayer in der Steyrer Zeitung berichtet, der Komponist habe »den Schlußsatz seiner 9. Symphonie wohl vollständig skizziert«.

Arbeitsphase 4 (ca. Mai/Juni 1896)

Anschließend begann Bruckner wohl mit der endgültigen Fertigstellung der Instrumentation und gestaltete dabei auch Teile der Exposition neu. Im Zuge dieser Umgestaltung und Erweiterung teilte er den Bogen 2F, der infolge von Revisionen auf 36 Takte angewachsen und fast unleserlich geworden war, in zwei Bogen auf. Dadurch wurde es nötig, alle bisherigen Partiturbogen umzunummerieren – etwas Ähnliches war auch während der letzten Arbeitsphase am 1. Satz passiert –; infolgedessen wurden alle folgenden Bogennummern ausrasiert und mit einer um eins höheren Nummer überschrieben. Diese Phase fand mit Bruckners Lungen-Entzündung Anfang Juli ein Ende.

Arbeitsphase 5 (Sommer 1896)

Obwohl Bruckner bis zum 19. Juli körperlich nochmals überraschend schnell genas, machte der Finalsatz in den letzten knapp drei Monaten bis zu seinem Tod kaum mehr nennenswerte Fortschritte. Die von Elisabeth Maier herausgegebenen Taschenkalender legen von Bruckners wechselvoller geistiger Verfassung beredt Zeugnis ab. Immerhin konnte er dessen ungeachtet an besseren Tagen an Details weiterarbeiten. Das letzte erhaltene Datum in den Manuskripten ist der 11. August. Bruckner entwarf in dieser Zeit sogar noch eine bedeutsame Erweiterung zu Beginn der Durchführung. Davon ist ein mit »13a« numerierter Satzverlaufs-Entwurf erhalten; dem ein weiterer erhaltener, allerdings nicht mehr numerierter Bogen (>=»13b«) folgen sollte.

Der Endstand dürfte bis zu 40 letztgültige Bogen mit weit mehr als 600 Takten Musik umfaßt haben. Die Exposition sowie verschiedene Abschnitte im 2. Teil waren wohl ganz fertiggestellt. Aus diesem Stadium fehlen heute je etwa fünf der Bogen des 1. und des 2. Teils bis zum heutigen Abbruch. Im Einzelnen handelt es sich um endgültige Versionen der Bogen [»1«], [»4«], vielleicht auch [»5«], außerdem [5/»6«], [6/»7«], [»13«] – der später wohl noch durch »13a«E und =>13b«E ersetzt worden wäre –, [14/»15«], [19/»20«], [24/»25«], [27/»28«] sowie [30/»31«]. Nach Bogen 32 sind einige weitere Bogen mit der in vorläufiger Partitur (Streicher; einzelne Bläser-Verweise) wohl ebenfalls fertiggestellten Coda verlorengegangen (bis zu sieben Bogen). Vom Endstand der ursprünglich intakten, bis Satzende geführten Partitur wäre mithin ein Verlust von bis zu 17 Bogen zu konstatieren, also knapp die Hälfte.

GRUNDSÄTZLICHE ERWÄGUNGEN ZUR VERVOLLSTÄNDIGUNG DES FINALES

Im Falle von Vervollständigungen zweiter Hand unvollendeter Werke geht die Aesthetik seltsame Wege: Manche setzen sich allmählich durch (Mozart/Süßmayrs Requiem; Mahler/Cookes Zehnte; Bartok/Serlys Bratschenkonzert; Elgar/Paynes Dritte), andere werden, ungeachtet ihrer Qualität, eher abgelehnt oder spielen im Musikleben keine Rolle (Schubert/Newbould, Sinfonien h-moll, E-Dur, D-Dur; Bach/Schulenberg, *Contrapunctus XIV*; Liszt/Maxwell, *De profundis*; Čajkovskij/Bogatoryjev, Siebente Sinfonie; Borodin/Glazunov, Dritte Sinfonie).

Dabei werden Argumente für und wider solche Versuche von der Kritik und Aesthetik irrational diskutiert, und die Ergebnisse philologischer Studien spielen kaum eine Rolle – bemerkenswert, wenn man die vorgebliche Besessenheit vom ›Notentext‹ oder von ›Werktreue‹ bedenkt ...

Die Musikgeschichte überliefert Fragmente aller Art. Manche sind reine Ideen-Notate, von vorneherein nicht zur Ausarbeitung vorgesehen; manche sind bloße Studien. Wiederum andere konnten aus biographischen Gründen nicht fertiggestellt werden – sei es, daß ihre Schöpfer sich Neuem zuwandten oder über der Arbeit verstarben. Weitere Torsi sind Reste von Werken, die einmal fertiggestellt waren, doch unvollständig überliefert wurden. Darf man sie von fremder Hand aufführbar machen? Versucht man, diese Frage zu beantworten, sollte man sich zunächst über ein grundlegendes Problem im Klaren sein: »Damit Musik überhaupt real erklingen, real vorhanden sein kann, muß sie in Partitur gebracht sein, muß der Kompositionsvorgang abgeschlossen sein. Dieser Zwang führt zu einem dazu, daß musikalische Fragmente in der Kunstästhetik ein viel geringeres Ansehen haben als Torsi aller anderen Künste. Zum anderen hat dieser von großen Musikern zuweilen stark als Last empfundene Zwang, daß Musik fertiggestellt sein muß, in vielen Fällen dazu geführt, daß Werke, die zwar fertiggestellt wurden, dennoch nicht ›vollendet‹ sind – übrigens im Deutschen ein sehr unpretentiöser Begriff: Wir sprechen von der *Unvollendetem*; die Engländer sind sehr viel nüchterner und nennen sie die *unfinished*, die unbeeendete Sinfonie. Im deutschen Begriff ›Vollendung‹ ist nicht nur impliziert, daß da etwas zum Abschluß gebracht worden ist, sondern auch, daß es auf jeweils vollendete Weise zum Abschluß gebracht worden ist. Die Folge ist fast eine Hypostasierung eines Gegenstandes, der in der Sprache und in unserem begrifflichen Denken größer und radikaler ausfällt als in der Wirklichkeit.« So formulierte es anschaulich der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke, selbst prominenter Bearbeiter von Schuberts Sinfonie-Skizzen.

Noch ausführlicher hat zu dieser Problematik im *Musik-Konzepte*-Band 120–22 der Komponist und Dirigent Robert Bachmann Stellung genommen, der die Erstaufführung der Neunten in der kritischen Neu-Ausgabe sowie die englische und russische Erstaufführung der Finale-Vervollständigung dirigiert hat: »Es ist nurmehr eine Utopie der ›Werk-Idee‹, daß das Werk ›vollkommen‹ in Gestalt, Form und Inhalt sein soll. Das ist wahrscheinlich eine verquere Mißdeutung der Aesthetik, unter der wir ziemlich leiden. Die Sätze der Neunten sind nicht ›vollendet‹. Es ist übrigens auch das ›vollendetste‹ Werk, das wir kennen, *per definitionem* noch nicht vollendet; es würde sich allenfalls vollenden in der unendlichen Vielfalt der denkbaren Verwirklichungen im Konzert. Jede Aufführung wird dann zusätzlich ein Teil dieser Verwirklichung einer Utopie der Vollendung. Es ist falsch gedacht, wenn man hier von ›Vollendung‹ spricht. Man hat etwas zum Abschluß gebracht, damit man beginnen kann, es zu verwirklichen. Denn hier geht es nur um Notation, um etwas, das schriftlich niedergelegt ist und dadurch erst für uns die Anregung gibt, es nach bestimmten Vorstellungen Klang werden zu lassen. Das Wort, auf den Punkt gebracht, ist nicht der Frage würdig; es ist eine unsinnige Option, darüber so zu denken. Wer sich ganzheitlich versteht, wer sein Sein in der Welt als nicht etwas Abgespaltenes von der Umwelt versteht – wie es ja in den letzten Jahrzehnten schon zu einer verinnerlichten Sprachregelung gekommen ist –, wer sich als Teil der Mitwelt versteht, wird einer solchen Idee gar nicht folgen können, denn es ist alles dauernd neu in Entwicklung. So geht es auch den mit einem Doppelstrich beendeten Werken.«

Bachmann fragte provokant: »Was ist denn ›vollendet‹ in der Neunten Bruckners? Wir stehen doch jedesmal neu vor der Aufgabe, dieses Werk erst einmal zum Tönen zu bringen, es erst einmal von der Aufführungspraxis her zu meistern. Von der geistig-seelischen Fähigkeit, die erforderlich ist, um Bruckners Musik als Zeichen göttlicher Gegenwart überhaupt Klang werden zu lassen, davon ist noch gar nicht die Rede, wenn wir die Proben beginnen. Dazu kommen die Unwägbarkeiten des Konzertes, und so etwas tragen Sie anschließend in den Aufnahmesaal und rennen der Utopie hinterher, daß Sie jetzt die ›perfekte, endgültige‹ Einspielung des Werkes machen: Das ist Vermessenheit, und das ist völlig an der Sache vorbei. Auch das *per se* abgeschlossene Werk, wo der Komponist durch den Doppelstrich sagt: ›Das ist das Werk, wie ich es mir denke‹, beginnt ja erst. Da beginnt die Suche in diesem Werk. Was soll es darstellen, und wo liegt die höhere Wahrheit darin? Und deswegen gibt es da keine Vollendung. Diese Vollendung wäre auch gar nicht zu leisten. Wir sind dauernd, immer, im besten Fall kurz davor, und beim nächsten Mal ist das Scheitern schon wieder sehr viel näher. Wenn es einen Mythos gibt, dann wäre es der ›Mythos des Vollendetem‹ und nicht der des ›Unvollendetem‹. Die Welt ist dauernd im Werden. Wir wissen

nicht woher sie kommt und wohin sie geht. Wir selbst sind dauernd ›im Fluß‹; unser Leben, die ganze Welt ist in einer unglaublichen energetischen Dynamik. Die Musik erinnert uns dauernd daran, daß diese Kraft da ist. Es ist gerade das Wunder des Musizierens, daß wir dieses Erlebnis immer wieder neu evozieren können. Hier hat der Begriff ›Vollendung‹ gar keinen Platz. Wir wollen in Bezug auf das Werk Bruckners fragen: Worin liegt das ›Vollendete‹? Vollendung ist im Tod. Erst dann kann man über den Menschen reden. Und dennoch geht es darüber hinaus, weil sich dieses Werk ja verselbständigt. Auch da gibt es Vollendung nicht; allenfalls eine physische Vollendung der Präsenz der Person. Aber das Werk hat sich längst gelöst, und das Werk Bruckners ist *in toto* ein *work in progress*, wie es moderner gar nicht sein kann. Dort liegt vielleicht das Problem der Rezeption, daß man ihn auf EIN Werk festschreiben möchte, auf die EINE Sinfonie und nicht auf drei oder vier, oder bearbeitete, zurückgerufene Fassungen, die aber doch auch nicht vernichtet wurden. Bruckner hat sie sein lassen; nicht, weil er sich nicht davon lösen können, sondern weil er sie in ihrem Bestand als eigenständige Werke hat belassen wollen und in der Findung nach anderen Lösungen eine andere Form für daßelbe Werk gefunden hat. Es ist ein ganz modernes Kompositionsprinzip, daß jemand mit seinem eigenen Material immer wieder Neues schafft.«

Ob es angemessen wäre, die Vervollständigung eines Fragmentes herzustellen, aufzuführen und zu veröffentlichen, sollte stets differenziert bedacht und nurmehr von Fall zu Fall entschieden werden. Wie bewertet man das erhaltene Originalmaterial, und ist genug für eine ausreichend gesicherte Ergänzung vorhanden? Weitere Kriterien könnten sein: Handelt es sich um ein Fragment durch mangelnde Überlieferung oder durch biographische Umstände (Krankheit, Tod)? Und vor allem: Hatte der Komponist selbst explizit die Absicht, das Werk zu vollenden oder nicht? Mozarts Requiem beispielsweise war ein Auftragswerk. Der Komponist hatte bereits eine Anzahlung erhalten, die seine Witwe nicht zurückzahlen konnte, und der Auftraggeber, Graf von Walsegg, konnte eine vollständige Komposition erwarten. Ob es Mozart recht wäre, daß wir das von zweiter Hand vervollständigte Requiem unter seinem Namen aufführen, steht auf einem Blatt, denn schließlich hatte er ja eingewilligt, das Stück als Ghostwriter zu schreiben und aus der Hand zu geben.

Auf ähnliche Weise ließe sich das Für und Wider von Rekonstruktionen vieler anderer, unvollendet überlieferter Meisterwerke diskutieren, von denen vielleicht die Komplettierung von Bergs Oper *Lulu* und die jüngste Vervollständigung von Puccinis *Turandot* durch Luciano Berio besonders problematisch sind. Im Falle Bergs ist aus den überlieferten Briefen des Komponisten bekannt, daß er daran dachte, die Oper weitreichend umzugestalten und mit der bisherigen, auch von Cerha übernommenen Form überhaupt nicht zufrieden war. Puccini konnte sich mit seinen Librettisten bis an sein Lebensende nicht auf einen dramaturgisch befriedigenden Schluß des Librettos einigen (diesbezüglich funktioniert der Schluß von Alfano übrigens zufriedenstellend; lediglich die Instrumentation seiner Komplettierung müßte endlich einmal der Partitur Puccinis stilistisch besser angepaßt werden). Es ist natürlich nichts dagegen einzuwenden, wenn Komponisten späterer Zeiten sich mit Fragmenten früherer Zeiten in ihren eigenen Werken tätig auseinandersetzen (Berios *Rendering* über Schuberts Skizzen zur 10. Sinfonie und Gottfried von Einems *Bruckner-Dialog* über den Choral aus dem Finale der Neunten fallen in diese Kategorie). Auch die nachschöpferische Ausarbeitung der Entwürfe zu Elgars Dritter durch Anthony Payne ist so beeindruckend gelungen, daß diese Repertoire-Bereicherung nicht einmal von eingefleischten Puristen kritisiert wird. Doch wäre uns wirklich mit sechs weiteren Fassungen von Elgars Dritter gedient? Grenzen des guten Geschmacks sind schließlich dann überschritten, wenn einer PR-wirksamen Sensation oder eines lukrativen Auftrags zuliebe das Originalkonzept eines Komponisten mutwillig völlig entstellt wird – beispielsweise das Auftragswerk *Pluto*, das Colin Matthews der Suite *The Planets* von Gustav Holst völlig unnötigerweise ›einverleibt‹ hat (Holst selbst ging es ja um astrologische, nicht astronomische Aspekte). Und wenn ein Komponist aus heutiger Zeit wagt, für die Neunte einen völlig neuen Finalsatz unter Vernachlässigung seines ureigenen Originalmaterials zu schreiben – wird der arme, alte Bruckner dann nicht posthum entgeltig entmündigt?

Im Falle der Neunten von Bruckner scheint der Versuch einer Vervollständigung des Finales aus mehreren Gründen legitim. Bachmann stellte hierzu erhellend fest, es handele sich dabei schließlich um »die Rekonstruktion eines Werkes, das zu einem großen Teil ja überliefert ist. In diesem Falle habe ich immer den Standpunkt vertreten, daß die Nachkommen verpflichtet sind, dieses kulturelle Erbe weiterzutragen und so weit zu sichern, wie das nach den künstlerischen Prämissen einer fundierten Aufführungspraxis erforderlich ist. Aufgrund dessen, was wir

von der Geschichte dieses Finalsatzes kennen, mußte er unbedingt in irgendeiner Weise aufführungsfähig hergerichtet werden. Es ist nahezu ein barbarischer Akt, es bei dieser unglücklichen Situation zu belassen und zu behaupten, das Werk wäre mit dem Torso der drei Sätze ›vollendet‹. (...) Das ist eine Anmaßung, die sich aus der Ignoranz begründet und nicht aus der Liebe zur Sache im Sinne der Philosophie, auch nicht aus der Liebe zur Musik oder zum Werk, geschweigedenn aus Respekt vor dem Autor. (...) Stellen wir uns das in der bildenden Kunst einmal vor – es geht jemand in eine Nationalgalerie und bewirft ein Gemälde mit Säure. Sofort werden ohne zu zögern alle erforderlichen Anstrengungen unternommen, um dieses Bild zu rekonstruieren. Vielleicht hat man in einem solchen Fall gesicherte Erkenntnisse über das, was vorher gewesen ist, aber angenommen, es wäre nicht so und angenommen, man hätte durch die Beschädigung nun auch Vorstufen entdeckt, kommt dadurch auf eine untere Schicht, die nicht bekannt war und beginnt dann genau diesen Prozess – nämlich etwas zu rekonstruieren, über das man so genau nicht Aufschluß hatte, das sich aber rekonstruieren läßt, nach wissenschaftlichen Kriterien. Ich will das weiter simplifizieren: Nehmen wir an, es geht um die Darstellung eines Menschen. Er hat seine Glieder; er hat seinen Kopf. Man weiß, wenn der Unterarm fehlt, daß danach immer noch eine Hand mit fünf Fingern sein wird (es sei denn, der Künstler hätte ein Monstrum oder einen Krüppel darstellen wollen). Das wieder übertragen auf das, was von Bruckner übrigbleibt, ist genau dasselbe: Eine akribische, nach wissenschaftlich gesicherten Erkenntnissen zu bewerkstellende Rekonstruktion. Das ist nicht nur legitim, sondern das muß man tun, erst recht im Bereich der Musik, denn sie ist ein lineares Medium, das sich in der Zeit manifestiert. Man sollte deshalb ein Werk nicht abbrechen lassen, wenn man es weitgehend zu Ende gebracht vor sich liegen hat, und wenn man durch gesicherte Erkenntnisse weiß, wie der Schluß im Entwurf hätte sein sollen. Natürlich bleibt ein unaufgelöster Rest; es bleibt Spekulation. Doch diese Spekulation betrifft auch das Vorhergehende. Es gibt keine finale Version der ersten drei Sätze von Bruckners Neunter, es sei denn, das, was er hinterlassen hat, wäre bereits ›sein letztes Wort‹. Aber wir wissen durch die Aufführungspraxis, daß es dazu sehr viele ungelöste Fragen gibt – hinsichtlich der Tempo-Bezeichnungen, der Verfeinerungen in der Dynamik usw. Bruckner hatte die Angewohnheit, diese Dinge am Ende einer Komposition noch einmal zu ›finisieren‹, und das fehlt hier.«

Selbst wenn der eigentliche Schlußstrich im noch erhaltenen Material nicht mehr erhalten ist, so kann man dank der systematischen Arbeitsweise Bruckners und auf der Grundlage erhaltener Vorarbeiten erstaunlicherweise dennoch das Satzganze weitgehend vollständig überblicken. Zu diesem Zweck sind Rekonstruktionstechniken erforderlich, die in den Naturwissenschaften legitim und von vitalem Nutzen sind. In anderen Bereichen sind Rekonstruktionen leider weit mehr akzeptiert als im Bereich der Musik: In der Medizin sind Opfer, die Teile des Körpers verloren haben, dankbar für die plastische Chirurgie mit ihren Transplantationstechniken. Auch in der forensischen Pathologie sind solche Verfahren von größtem Wert. Besonders anschaulich machte das eine beliebte Fernsehserie 1977 der Öffentlichkeit verständlich: Gerichtsmediziner Dr. Quincy rekonstruierte in dem auf realer Grundlage basierenden Kriminalfilm *The Thigh Bone's Connected to the Knee Bone* anhand eines einzigen Oberschenkel-Knochens das vollständige Aussehen eines Mordopfers und kam dadurch dem Täter auf die Schliche. Solche Techniken sind auch in der bildenden Kunst und der Archäologie anerkannt: Wenn ein Gemälde oder eine Skulptur beschädigt werden, tun Restauratoren ihr Möglichstes, den Originalzustand wieder herzustellen. Rekonstruiert und ergänzt werden auch archäologische Funde, Torsi von Statuen, Mosaik und Fresken, Schiffswracks, ja sogar Schloß-, Kirchen- oder Tempelanlagen und ganze Siedlungen (man denke nur an den Wieder-Aufbau der Dresdner Frauenkirche oder des *Fenice*-Theaters in Venedig).

Der Widerstand der Musikwissenschaft, solche Techniken auf musikalische Partituren anzuwenden, rührt wohl daher, daß im 20. Jahrhundert die Anerkennung des beendeten, unberührbaren Notentextes, der ›Fassung letzter Hand‹ dogmatisch festgeschrieben wurde. »In der Musikwissenschaft dominiert daher bis heute die Suche nach dem angeblich ›Authentischen‹ über das ›Triviale‹, gewährt dem ›originalen Kunstwerk‹ Gültigkeit und deklariert die ›Bearbeitung‹ zu einer Schande der Kritik«, wie Phillips treffend meinte. Doch was hätte man zu verlieren, wenn man im Bewußtsein herausgeberischer Verantwortung und in voller Kenntnis der philologischen Grundlagen die Rekonstruktion eines Satzes versucht, an dem der Komponist selbst hart und lange gearbeitet hatte, der dann aber durch den respektlosen Umgang der Nachwelt mit dessen geistigen Eigentum in Teilen verlorengegangen ist? Hier kommt hinzu, daß der Anteil von Spekulation entscheidend reduziert werden kann,

weil Bruckner immer wieder musiktheoretische und analytische Prüfungen vornahm, die erst aus der Kenntnis der Wissenschaftlichkeit seines Komponierens heraus verständlich werden. Dazu zählt neben den von ihm vorausgesetzten Regeln zu Tonsatz, Harmonie und Kontrapunkt die systematische Kontrolle der Gewichtungen in den Perioden durch metrische Ziffern ebenso wie die Überprüfung der Stimmführung durch Kustoden, seine Tendenz, in blockartigen Strukturen oder Sequenzen in regulären Taktperioden zu komponieren, wie auch der systematische Notationsprozess selbst. Die These, Bruckner habe für den vierten Satz nichts Vernünftiges zustande gebracht, ist schon philologisch unhaltbar. Dies hatten Forscher übrigens schon früh erkannt. So schrieb Hans Ferdinand Redlich 1949: »Jeder einzelne Takt wird von dem überwältigenden Schwung einer geradezu Michelangellesken Vorstellungskraft vorangetragen. Allein schon die erstaunliche Originalität seines Bauplans verdient ein besonderes Lob an sich.« Auch eine Teil-Aufführung der ersten drei Sätze wie heute üblich läßt sich gegenüber dem Komponisten nicht rechtfertigen. Bruckner hat ja sogar – welcher Komponist war übrigens so vorausschauend? – ausdrücklich angeordnet, daß man im Fall seines verfrühten Todes sein *Te Deum* als Finale-Ersatz anfügen sollte.

Es geht auf Ferdinand Löwe zurück, daß man dieser Verfügung nur selten nachkommt. Er hatte zwar im Zuge seiner Uraufführung der Neunten das *Te Deum* aufgeführt, doch seine Überzeugung, die Sinfonie möge auch dreisätzig als überzeugendes Ganzes wirken, wurde rasch zur Doktrin. Hingegen gibt das *Te Deum* aus vielen Gründen ein durchaus würdiges Ersatzfinale ab. Die tonalen Tendenzen der in Dorisch und Phrygisch gehaltenen Sinfonie lassen sogar eine Deutung der ersten drei Sätze als eine Art Kadenz zum C-Dur des *Te Deum* ohne Weiteres zu, zumal zu dieser Zeit Bruckners früherer Schüler Gustav Mahler bereits mit progressiven Tonarten experimentierte. Schon der harte Bruckner-Kritiker Max Kalbeck schrieb nach Löwes Uraufführung von einem »pedantischen, veralteten Verbot«: »Nach dem E-Dur des Adagios klingt das C-Dur nicht besser und nicht schlechter als das d-moll geklungen haben würde.« Viele Kritiker finden in der Tat einen C-Dur-Schluß der Neunten bis heute unmöglich, obwohl sie sich am E-Dur-Schluß des Adagios wenig zu stören scheinen. Weitere Vorurteile gegen das *Te Deum* als Finale resultieren einerseits aus Löwes Aufführungspraxis selbst, der das im Erstdruck unveränderte *Te Deum* mit seiner ›Berlioz-artigen‹ Eigenbearbeitung konfrontierte. Heutzutage bedeuten Chor, Soloquartett und Orgel für jeden Veranstalter zusätzliche Kosten und – die meisten Zuhörer sind möglicherweise mit 60 Minuten Bruckner bereits mehr als zufriedengestellt ...

Die 1985 erstmals von Nicola Samale und Giuseppe Mazzuca vorgelegte, dann stufenweise weiter optimierte Vervollständigung des ›Editorial Team‹ Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca hatte es anfangs nicht leicht: Trotz mehr als 40 Aufführungen und Produktionen selbst in bedeutenden Metropolen wie Amsterdam, Berlin, Brüssel, Frankfurt, London, München, Moskau, Stockholm und Tokyo hat sich zumindest der gehobene Musikbetrieb bislang kaum dafür interessiert. Sogenannte Star-Dirigenten lassen in der Regel die Finger vom komplettierten Finale. Warum dies so ist, sei dahingestellt; als prominenteste Dirigenten wären bis 2010 wohl Peter Gülke, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Eliahu Inbal und Gennadij Roshdestvenskij zu nennen. Nur wenige Kritiker können sich mit der Komplettierung anfreunden. Sie ist in der ›musikalischen Öffentlichkeit‹ also nach wie vor umstritten, obwohl grundlegende Informationen dazu in Gestalt von Text- und Noten-Veröffentlichungen, CD-Einspielungen und Aufführungen nunmehr seit Mitte der Achtziger Jahre bekannt wurden. Neue Bewegung in die Kontroverse brachten im Jahr 2003 zwei internationale CD-Produktionen – die Erst-Einspielung der kritischen Neu-Ausgabe der ersten drei Sätze mitsamt der ›Dokumentation des Finale-Fragments‹ von den Wiener Philharmonikern unter Nikolaus Harnoncourt, sowie die Neunte einschließlich der AF 1992 mit der Neuen Philharmonie Westfalen unter Johannes Wildner, veröffentlicht von Naxos. Zur gleichen Zeit erschien der *Musik-Konzepte*-Band 120–22, der Ergebnisse der Quellenforschung zum Finale zusammenfaßt. Zu diesen drei Publikationen sind allein im Deutsch- und Englisch-sprachigen Kulturraum zwischen Sommer 2003 und 2004 weit über 100 Berichte und Rezensionen erschienen.

Allerdings hat sich hier die Musikkritik, wie man leider konstatieren muß, überwiegend ein erneutes Armutzeugnis ausgestellt. Zwar finden Kritiker inzwischen zumindest zur Einspielung des Fragments durch die Wiener Philharmoniker unter Harnoncourt einsichtige und wohlwollende Worte, oft genug allerdings faktisch kaum reflektierte Lobgesänge. Die Rezensionen zur Naxos-Einspielung zeigen hingegen eine Pflege der seit langem

bekanntem Vorurteil auf – oft die Kritik an der Vervollständigung dazu benutzend, die künstlerische Qualität gleich mit zu erledigen, zum Teil verbunden mit beleidigenden Ausfällen und persönlicher Diffamierung der Bearbeiter. Ein abenteuerliches Spagat des Wiener Kritikers Walter Dobner bringt das naive Festhalten der Kritik am lieb gewordenen Klischee auf den Punkt. In den *Mitteilungsblättern der IBG* resümierte er im Dezember 2003: »Trotzdem ist dieser von Harnoncourt gewählte Weg, aufzuführen, was vorhanden ist und daraus Perspektiven zu erschließen, nicht unproblematisch. Wird doch der Eindruck erweckt, Bruckners Neunte wäre unvollendet, was sie trotz ihrer drei Sätze ebensowenig ist [sic!] wie andere unvollendete Werke.«

Nur ausnahmsweise haben sich die Kritiker gründlich informiert. In der Regel wurde eine Debatte der Fakten verweigert; stattdessen gibt es eine deutliche Tendenz, auf ästhetische Grundsatz-Erwägungen auszuweichen und Schein-Argumente auf der Ebene einer Stellvertreter-Debatte anzusiedeln. Besonders auffällig: Erst die Tatsache, daß der angesehene Nikolaus Harnoncourt mit den Wiener Philharmonikern – quasi den Gralshütern abendländischer Orchestertradition – das Finale der Neunten aufgeführt und eingespielt hat, scheint den Satz selbst überhaupt erst salonfähig zu machen. Über die Hälfte der Berichte sind allein dazu erschienen, und kaum ein Kritiker wagte in diesem Fall mehr, das Niveau von Bruckners eigener Musik oder den grundsätzlichen Wert der Dokumentation in Frage zu stellen. Dem entgegen steht die Tatsache, daß die immerhin seit 1994 in der Gesamtausgabe erscheinenden Quellen zur Neunten noch immer kaum diskutiert werden. Es dürfte mithin noch lange dauern, bis die bereitgestellten Informationen eine gewisse Verbreitung finden. Zudem haben die Musiker, wie Harnoncourt herausstellte, heute noch keinerlei Spiel-Erfahrung mit dem vierten Satz. So ist es sicher zu früh, über Konsequenzen der Veröffentlichung des Finales für die Rezeption der Neunten zu reden. Andererseits ist auch klar, daß die neuen Erkenntnisse noch viel breiter bekannt werden müßten, wenn man Bruckners eigene, von der Kritik noch immer hinweg interpretierte Absichten mit der Neunten begreifbar machen möchte – wenn das weitgehende Desinteresse nicht ohnehin bereits den Ausdruck einer Kapitulation vor der Fülle neuer Informationen darstellt. Sogar die renommierte Bruckner-Forscherin Elisabeth Maier legte im Juni 2004 in einer Rezension nahe, daß es sicher nicht wenige Kollegen gäbe, »die sich nicht durch die insgesamt zehn Bände zur Neunten (...) durch ackern können oder wollen.« ...

Das Publikum hingegen reagiert überwiegend positiv auf die Möglichkeit, die bisher verloren geglaubte Musik des Finales klingend erleben zu dürfen. Davon zeugen zahlreiche Zuschriften an die Herausgeber ebenso wie verschiedene Äußerungen in Internet-Foren. Stellvertretend möge hier Gerd Faßbender aus Mönchengladbach zu Wort kommen, der im Sommer 2004 schrieb: »Mein Anliegen ist es, Ihnen und Ihrem Mitarbeiterteam, die Sie das Finale der IX. Sinfonie rekonstruiert haben, einmal von ganzem Herzen zu danken für diese wundervolle Arbeit. Wie alle Musikenthusiasten und Brucknerverehrer war auch ich immer der Meinung, die IX. Sinfonie würde für ewig unvollendet bleiben, was in gewisser Weise ja auch noch zutrifft. Ich kann Ihnen kaum beschreiben, was beim Anhören der vollständigen Fassung in mir vorging. Ich hatte schon viel über die ursprünglichen Pläne Bruckners mit diesem Finale gelesen. Was jedoch jetzt erklang, war einfach hinreißend herrlich, vor allem der Schluß, der nach dem scheinbaren Zusammenbruch sich aus dem Nichts erhebt zu einer Schönheit, die jeden Musikhörer einfach bewegen muß. Welche Rolle spielt es da noch, daß nicht alles zu 100% von Bruckner stammt? Ganz unvoreingenommen: Würste man nicht, daß Bruckner das Finale nicht vollenden konnte, man würde nicht merken, daß es sich bei der Musik, die jetzt vorliegt, um eine rekonstruierte, also nicht ganz authentische Fassung handelt, so kongenial haben Sie und Ihre Mitarbeiter den Brucknerschen Ton getroffen. Ich wünsche Ihrer Arbeit jetzt vor allem viele Aufführungen, denn ich kann es mir nicht vorstellen, daß die Herren Dirigenten an dieser Finalfassung vorbeikommen können, ohne sich dem Vorwurf aussetzen zu müssen, besserwisserisch zu handeln, wenn sie an der bisherigen dreisätzigen Fassung festhalten. Aber hier wäre ja wirklich eine Chance, dem breiten Musikpublikum die Herrlichkeiten des ursprünglichen Finalsatzes nahezubringen.«

Interpreten hätten nun mehrere Möglichkeiten. Man kann die drei Sätze mit dem Te Deum abschließen – dies würde endlich Bruckners ureigenem Wunsch genügen. Man kann Aufführungen auch mit der »Dokumentation des Fragments« verbinden, um Bruckners Konzept zumindest erahnbar werden lassen. Schließlich kann man die Sinfonie mit der hier vorgelegten Aufführungsfassung beschließen – eine Partitur, die auf Eigenkomposition fast völlig verzichten konnte und Restaurationstechniken verwandte, wie sie aus der bildenden Kunst oder der plasti-

schen Chirurgie bekannt sind. Selbstverständlich sind ›musikforensische‹ Arbeiten wie ›Dokumentation‹ oder ›Aufführungsfassung‹ ein Provisorium, das nicht als ›Konzertstück‹ dient, sondern lediglich dem Zweck, eine Vorstellung von Musik zu vermitteln, die streng genommen als verloren gelten muß. Zugleich handelt es sich um ein *work in progress*, da keineswegs ausgeschlossen werden kann, daß bisher verlorenes Material wieder ans Licht kommt: Erst im Sommer 2003 ist tatsächlich aus dem Privatbesitz eines Dirigenten die Kopie eines bislang unbekanntes Skizzenblattes (ca. Juni 1895) aufgetaucht, das aus dem Nachlaß eines Münchner Kritikers stammt. Es gibt außerdem einen ernst zunehmenden Hinweis darauf, daß ein selbstsüchtiger Autographen-Sammler etliche der bisher unbekanntes Partitur-Bogen besitzt und unter Verschuß hält.

Will man Bruckners eigenen Wünschen gerecht werden, sollte vielleicht endlich Abschied genommen werden von der Verklärung des Adagio als ›eigentliches Finale‹ der Neunten. Bruckners Konzeption eines vierten Satzes paßt in seiner Kühnheit nicht ins Bruckner-Klischee. Handelte es sich hier etwa nicht um DAS FINALE, sondern ›nur‹ um, beispielsweise, eine nachgelassene *Toccata infernale* eines Franz Liszt, hätte die Musik selbst es wohl leichter, akzeptiert zu werden. Eine mit Liebe und größter Sorgfalt erarbeitete Notlösung – Mahler/Cookes Zehnte, Elgar/Paynes herrliche Dritte oder Mozart/Süßmayrs Requiem bieten gute Beispiele – mag man vielleicht eher in Kauf nehmen, als den kühnen Finalsatz gänzlich verloren zu geben, von dem immerhin so viel erhalten ist. Doch auch in der überkommenen fragmentarischen Gestalt ist er immer noch und zu allererst **B r u c k n e r s u r - e i g e n e M u s i k** und für ihn unverzichtbarer Bestandteil seiner viersätzig angelegten Sinfonie. Im Nachhinein so zu tun, als müsse man Bruckner quasi vor sich selbst in Schutz nehmen, ist nichts anderes als Beserwisserei und dem Komponisten gegenüber ein Akt tiefer Respektlosigkeit.

REKONSTRUKTIONEN UND ERGÄNZUNGS-ARBEITEN

Die Autoren möchten insbesondere noch einmal unterstreichen, daß diese Vervollständigung selbst KEINE ›Rekonstruktion‹ ist, da der Satz als Ganzes nicht fertig erhalten ist; es handelt sich um eine ›Aufführungsfassung‹, die auf Teil-Rekonstruktionen verllorener Abschnitte aus dem erhaltenen Material basiert. Wir werden oft gefragt, was und wieviel nun eigentlich von Bruckners Material erhalten ist, welche Ergänzungen und Rekonstruktionen vorzunehmen waren, und wie hoch letztlich der Anteil an Komposition aus zweiter Hand darin ist. Eine grobe Zusammenfassung dieser Fragen möchte das folgende Kapitel bieten.

Wie bereits erklärt, umfaßte die letzte Arbeitsphase der im Entstehen begriffenen Autograph-Partitur im Mai/Juni 1896 wenigstens 36, wohl bis zu 40 Doppelbogen mit weit über 600 Takten. Es gibt stichhaltige Argumente für die Annahme, daß Bruckner bis zu dieser Zeit den 1. Teil des Satzes (12 Bogen mit über 200 Takten) vollständig instrumentiert abgeschlossen und den 2. Teil (24 Bogen oder bis zu 4 mehr, ungefähr 400 bis 450 Takte) zumindest in der Primärstufe (Streicher vollständig, führende Bläserstimmen, einige weitere Takte bereits vollständig instrumentiert) bis zum Ende geführt hatte. Von diesem letzten Arbeitsstadium sind insgesamt etwa 14 bis 17 Bogen verlorengegangen, doch gibt es reiches Material aus vorausgehenden Arbeitsstadien: Ausgeschiedene Partiturbogen, SVE, Verlaufs- und Detailskizzen. Um daraus den Gesamtverlauf rekonstruieren zu können, ist intime Kenntnis von Bruckners Arbeitsprozessen notwendig, die er selbst in seiner Praxis Jahrelang systematisch betrieb.

Daher lassen sich schon aus den erhaltenen Vorarbeiten zu den vorangehenden drei Sätzen (insbesondere zum 1. Satz) bedeutsame Rückschlüsse auf die Arbeit am Finale ziehen. Unerläßlich ist jedoch insbesondere ein genaues Studium der einzelnen Arbeitsphasen und kompositorischen Veränderungen verschiedener Passagen in der Genese des Satzes. Schon die erhaltenen letztgültigen Partiturbogen zeigen, daß Bruckner bestimmte Abschnitte bereits sehr früh fixiert und dann kaum mehr verändert hat (z. B. das Choraltheema, dessen Bogen von der ersten Arbeitsphase unverändert in die letzte übernommen wurden); andere Teile hat Bruckner hingegen intensiv durchgefeilt, insbesondere den Beginn des Satzes bis zum Ende des Hauptthemas, zu dem er besonders viele konzeptionelle Überlegungen angestellt und Umbildungen vorgenommen hat, bevor er zu einer endgültigen Fixierung fand. (Zu den verwendeten Quellen vergl. die folgenden Übersichten.)

Von den 653 Takten der NA sind 557 Takte von Bruckner erhalten (440 Takte aus Partiturbogen, 117 aus Entwürfen). Weniger als zwei Drittel mußten nachträglich zuende instrumentiert werden (in der Regel nur Bläserstimmen). Von den ergänzten 96 Takten konnten 83 Takte aus Reihung, Sequenzierung oder Transposition von Originalmaterial unter strenger Beachtung musikforensischer Rekonstruktions-Methoden gewonnen werden; nurmehr noch die letzten 13 Takte wurden ohne jede direkte Vorlage synthetisiert. Dies entspricht gerade einmal etwa 4 Minuten Musik, weit weniger als bei Süßmayrs Arbeit an Mozarts Requiem KV 626: Von Mozart liegen lediglich 83 Takte instrumentiert sowie 594 Takte in Vokalsatz und Generalbaß vor. 189 der 866 Takte (=ca. 22% oder 11 Minuten Musik) wurden von Süßmayr komponiert, 783 Takte von ihm orchestriert. Ungeachtet des hohen Fremdanteils ist Mozart/Süßmayrs Requiem ausgesprochen populär; mithin wird im Vergleich zu Bruckner offenkundig mit zweierlei Maß gemessen. (Vergl. dazu auch Übersicht II.) Um den Satzverlauf so weit wie möglich wiederherzustellen, waren folgende Passagen zu rekonstruieren oder ergänzen:

- Der Beginn des Satzes, vermutlich ein auf E-Papier notierter Bogen [»1«E] von 16 Takten Länge. Für eine solche Rekonstruktion sind hinreichend ausgeschiedene Bogen, Skizzen und Satzverlaufsentwürfe erhalten.
- Der Höhepunkt des Hauptthemas und Übergang zur Gesangsperiode, auf einem heute fehlenden Bogen [»4«] von 16 oder 18 Takten Länge. Auch hier sind hinreichend Vorarbeiten erhalten.
- Die Bogen [5/»6«] und [6/»7«] der Gesangsperiode, die sich aus Vorarbeiten weitgehend rekonstruieren ließen.
- Der Beginn der Durchführung, der zwei Möglichkeiten zuläßt: Entweder rekonstruiert man den letztgültigen, verlorenen Bogen [12/»13«] von 16 Takten Länge (beschrieben von Phillips; vgl. *Musik-Konzepte* 120–22, S. 43), oder man berücksichtigt Bruckners letzte Erweiterung, dargelegt in einem von Bruckner mit »13a« bezeichneten und einem unnummerierten weiteren von jeweils 16 Takten Länge (=»13b«). Die Herausgeber haben sich für letztere Möglichkeit entschieden, um die für Bruckner charakteristische Zone der Ruhe zu Beginn der Durchführung zu intensivieren.
- Der fehlende Bogen [14/»15«], der sich zur Hälfte aus den umliegenden Takten und einigen früheren Verlaufsentwürfen rekonstruieren läßt. Für acht der 16 Takte lag kein Material mehr vor.
- Bogen [19/»20«D] mit den Takten 33 bis 48 der Fuge. Neue Quellenforschungen machten es möglich, zumindest den horizontalen Verlauf dieser 16 fehlenden Takte vollständig aus den Skizzen zu rekonstruieren.
- Bogen [24/»25«] mit Teilen der Reprise der Gesangsperiode. Der Verlauf ließ sich aus dem Vergleich mit der Parallelstelle in der Exposition und den Skizzen Bruckners komplett rekonstruieren.
- Bogen [27/»28«] am Ende der Reprise der Gesangsperiode. Hierfür brechen die Skizzen nach 16 Takten ab. Die metrischen Ziffern und andere Hinweise legen eine Lücke von sechs bis acht Takten nahe. Diese Takte konnten durch Reihung und Sequenzierung aufgefüllt werden.
- Bogen [30/»31«] inmitten der Choralreprise. Die 16 Takte konnten durch eine strenge Umkehrung der Parallelstelle in der Exposition wiedergewonnen werden, wie bereits bei Samale/Mazzuca 1985 gezeigt.
- Bogen [32/»33«] mit dem Ende der Choralreprise und dem mutmaßlichen Beginn der Coda. Bruckner hat den Beginn der Coda in 24 Takten gründlich skizziert. Die genaue Länge des fehlenden Stückes seit Abbruch von Bogen 31E/»32« ist zwar nicht bekannt, doch legen dessen metrische Ziffern nahe, daß es sich nur um wenige Takte handeln konnte, bei der wohl die vorherigen achttaktigen Perioden fortgesetzt wurden.

Für den Verlauf der Coda liegen bedeutsame Skizzen vor, namentlich 28 Takte ihrer Anfangssteigerung, Skizzen für fünf von acht Takten einer Choral-Steigerung hin zur letzten Kadenzzone des Finales, 16 Takte der Kadenz selbst und acht Takte des finalen Orgelpunkts auf D. Zusätzlich konnten verschiedene Hinweise von Zeitzeugen für die Ausarbeitung ausgewertet werden.

**ÜBERSICHT I: DAS IN DER NEU-AUSGABE VERWENDETE QUELLENMATERIAL
(KONKORDANZ ZU FA UND AF 1992)**

Takte (NA)	AF 1992	Bogen	FA	Länge	Metrik	Zustand
1–16	T. 1–16	»1«E	--- 67–70 95–98	16	1–4; 1-3-[-4-8]; 1-2; 1-2-	Rekonstr. »1«E (16 T.) aus: 1 ^d C, T. 1–5, 8–9, 14–16, 21–24 SVE 1 ^e E ebenfalls herangezogen
17–34	17–34	»2«E	135–8	18	-3-4; 1-8; 1-4; 1-4-	Fertiger, letztgültiger Bg.
35–50	35–50	»3«E	139–42	16	-5-12; 1-8-	Fertiger, letztgültiger Bg.
51–68 [51–66?]	51–68	»4«E	--- --- 131 143–6	18? 16?	-9-10-[-11-12; 1-4;] 1-8; 1-2- -9-10-[-11-12; 1-4;] 1-8?	Rekonstr. »4«E aus: 2F, letzte 2 T. (fertige Instr.) und Text aus 3A
69–84	69–80; 83–86	4C/»5«	151–4	16	-3-8; 1-2- [-;1-8];	Bg. 4C/»5« noch »giltig«?
67–82? 67–84? 67–86?		»5« ?		16? 18? 20?	1-8; 1-8? 1-2; 1-8; 1-8? 1-2; 1-8; 1-2; 1-8?	Oder ein verlorener, neu kopierter »5«?
85–100	99–114	»5/»6«	--- 33 164–6	16	[1-8]; 1-8; 1-4- -5-8, 1-8	Rekonstr. »5/»6« (4-4[-6/-]4-4 T.) aus: Sk., 4.-6. Akk., und 5B, letzte 12 T.
101–18	115–32	»6/»7«	--- 173–6	18 18	1-6 (bzw. 1-3 1-3); 1-8; 1-4- 1-3; 1-3; 1-8; 1-4	Rekonstr. »6/»7« (18 T.) aus: 6 ^c B, weitgehend instr.
119–36	133–50	7C/»8«	181–4	18	-5-8; 1-6; 1-2; 1-6-	Fertiger, letztgültiger Bg.
137–52	151–66	8B/»9«	189–92	16	-7-8; 1-8; 1-6-	Fertiger, letztgültiger Bg.
153–68	167–82	9B/»10«	193–6	16	-7-8; 1-8; 1-6-	Fertiger, letztgültiger Bg.
169–84	183–98	10A/»11«	197–200	16	-7-8; 1-8; 1-6-	Fertiger, letztgültiger Bg.
185–200	199–214	11A/»12«	201–4	16	-7-12; 1-8; 1-2-	Fertiger, letztgültiger Bg.
201–16	215–30	»13a«E	217–20 205–7	16	-3-8; [1-8; 1-2-] -7-8; 1-8	SVE, instr. & ergänzt aus: 12C, erste 10 T.
217–32	231–46	= »13b«E	221–4 213–16	16	[-3-12; 1-6-] -7-8; 1-8; 1-6-	Unvollst. SVE, instr.; teilw. ergänzt aus: früherer SVE »13« ^b E
233–48	247–62	13E/»14«	225–8	16	-7-8; 1-8; 1-6-	Weitgehend instr. Bg.
249–64	263–78	»14/»15«	--- 207f	16	-7-8; 1-6-[-7-8; 1-6-]	Rekonstr. »14/»15« (16 T.) aus: 12C, letzte 8 T.; Verbindung zu 15D/»16« anh. des Umliegenden synthetisiert (8 T.).
265–80	279–94	15D/»16«	253–6	16	-7-8; 1-6; 1-4; 1-4-	Streicher vollst.; Bläser teilw.
281–96	295–310	16C/»17«	257–60	16	-5-8; 1-12;	Streicher vollst.; Bläser teilw.
297–312	311–26	17 ^d D/»18«	277–80	16	1-8; 1-8;	Streicher vollst.; Bläser teilw.
313–28	327–42	18D/»19«	281–4	16	1-4; 1-3; 1-3; 1-3; 1-3-;	Streicher vollst.; Bläser teilw.
329–44	343–58	»19/»20«	--- 21 23	16	-4-8; 1-8; 1-3;	Rekonstr. »19/»20« (16 T.) aus: Entwürfe auf 18D/»19«; Skizze, 3. & 4. Akk., T. »33–41« sowie 1. Akk., letzter T., 2., 3. & 5. Akk.
345–60	359–74	20F/»21«	285–88	16	1-3; 1-3; 1-8; 1-2-	Weitgehend instr. Bg.

Takte (NA)	AF 1992	Bogen	FA	Länge	Metrik	Zustand
361–76	375–90	21D/»22«	289–92	16	-3–8; 1–8; 1–2-	Streicher vollst.; Bläser teilw.
377–92	391–406	22D/»23«	293–6	16	-3–8; 1–8; 1–2-	Streicher vollst.; Bläser teilw.
393–408	407–22	23D/»24«	297–300	16	-3–12; 1–6-	Streicher vollst.; Bläser teilw.
409–24	423–38	[24/»25«]	--- 24 25 165f	16	-7–8; 1–8; 1–6- -7–8; 1–[2]–3–[»4«]- -5–8; 1–6;	Rekonstr. [24/»25«] (16 T.) aus: Skizze, 2. Akk., 6 T.; 3. Akk., 4 T. sowie 5B, 6 T., Streicher weitgehend vollst.
425–40	439–54	25D/»26«	301–4	16	-7–8; 1–6; 1–8;	Streicher vollst.; Bläser teilw.
442–56	455–70	26F/»27«	305–8	16	1–4; 1–8; 1–4;	Streicher vollst.; Bläser teilw.
457–80	471–94	[27/»28«]	--- 24 25	24	1–8; 1–8-[9–12; 1–4-] 1–8; 1–4- 5–8; »Schluß d-moll«	Rekonstr. [27/»28«] (24 T.) aus: Skizze, 3. & 4. Akk., 12 T. und 1. Akk., 4 T.; 8 T. synth. aus 26F/»27«, letzte 4 T. (transp.) und Beginn von 28E/»29«
481–96	495–510	28E/»29«	309–12	16	5–6; 1–12; 1–2-	Streicher vollst.; Bläser teilw.
497–512	511–26	29E/»30«	313–16	16	-3–8; 1–8; 1–2-	Streicher vollst.; Bläser teilw.
513–28	527–42	[30/»31«]	---	16	[-3–12; 1–6-]	Rekonstr. [30/»31«] (16 T.) aus: Umkehrung des Chorals unter Berücksichtigung von 29E/»30« letzte 2 T. und 31E/»32«, erste 2 T.
529–44	543–62	31E/»32«	317–20	16	-7–8; 1–8; 1–6-	Streicher vollst.; Bläser teilw.

IM FOLGENDEN SIND KEINE DER VERLORENEN PARTITURBOGEN MEHR ERHALTEN.

545–60	563–72; 573–78	[32E/»33«]	--- 319f	16?	[-7–8; 1–8;]1–8	Rekonstr. [32/»33«] (18 T.) aus: 31E/»32«, 2 T. fortgesetzt, T. 11–14 transp., auf 8 T. erweitert; m Hauptthema des 1. Satzes, verk. Rückkehr
561–84	579–602	[33/»34«]	--- 6	24?	1–8; 1–8; 1–8 1–8; 1–8; 1–8	Hypothetischer [33/»34«] (16 T.) aus: Skizze, 1.–3. Akk., 24 T. (transp.)
585–600	603–18	[34/»35«]	--- ---	16?	1–4; [1–8; 1–4] 1–4 [1–8; 1–4]	Hypothetischer [34/»35«] (16 T.) aus: Letzte 4 T. aus der Sk. Themenüberlagerung (synth.)
601–16	619–34	[35/»36«]	--- 305 45	16?	[1–8;] 1–4-[5–8;] [1–8] 1–4-[5-]6-[7–8]	Rekonstr. [35/»36«] (16 T.) aus: Choral, erste 4 T. von 26F/»27« augm., Skizze 5. T., 3 T. Forts. synth.
617–32	635–50	[36/»37«]	--- 47	16?	1–8; 1–8 1–8; 1–8	Rekonstr. [36/»37«] (16 T.) aus: Kadenz-Skizze, 16 T.
633–53	667–87	[37/»38«]	--- 47 ---	21?	1–8; [1–4; 1–4;] [1–5]	Hypothetischer [37/»38«] aus: Orgelpunkt-Skizze, 8 T. Forts. d. Orgelp. / Halleluja / Schluß-Pleno

ÜBERSICHT II: FINALE-ERGÄNZUNGEN IM VERGLEICH ZU MOZARTS REQUIEM

Erhaltene Arbeiten vom Komponisten normal gesetzt, Längenangaben von Takten in runden Klammern. Angaben zu ergänzter Instrumentation kursiv; Angaben zu rekonstruierten/ergänzten Takten zusätzlich fett und Längenangaben dann in eckigen Klammern. Formabschnitte im Finale im Wesentlichen gemäß der Analyse auf S. 24f; Gliederung im Requiem nach Christoph Wolff, *Mozarts Requiem*, S. 74 (Kassel 1991). Abkürzungen von Worten ergeben sich aus dem Kontext. Die Ergänzungen im Finale sind hier zusammengefaßt; Details im Kommentar.

Wolfgang Amadé Mozart, Requiem KV 626 (unvollendet): Vervollständigung von Franz Xaver Süßmayr, 1790/91 (NMA)

I. INTROITUS – KYRIE (100 Takte)

Requiem (48): Vokalsatz & Basso Continuo (V/B) von Mozart; Instrumentation von Mozart begonnen, möglicherweise nicht ganz von ihm selbst zuende geführt.

Kyrie (52): V/B von Mozart; *Instrumentation von zwei unbekanntem Schreibern; Endtext: Süßmayr.*

II. SEQUENTIA (332) [+22]

Dies irae (68): V/B, Str. 1–4, Viol. 1 5–9, 19–31, 40–57, 65–68 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Tuba mirum (62): V/B, Pos. 1–19, Viol. 44–62 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Rex tremendae (22): V/B, Viol. 1 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Recordare (130) V/B, 1–13, 126–30 kompl., auch Viol. 1 34–38, 52f, 68–79, 109f, Viol. 2 109f, Vla. 52f Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Confutatis (40): V/B, Viol. 1 7–12, 17–40, Viol. 2 38–40; B.-Hrn., Fag. 26–29 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Lacrymosa (8) [+22]: 1–2 vollst.; 3–8 V/B Mozart; *Instrumentation Süßmayr. 9–30 [22] Komposition von Süßmayr.* (ca. 11–18 skizziert von Mozart?)

[*Amen* (16): V-Skizze der Exposition von Mozart; *nicht von Süßmayr ausgearbeitet.*]

III. OFFERTORIUM (167)

Domine Jesu (43): V/B, Viol. 1 43 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Quam olim (35): V/B, Viol. 1 1–3, 24–35, Viol. 2 24–28 Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Hostias (54): V/B, 1–2 offenbar vollst., auch Viol. 1 44–54, Viol. 2 44f Mozart; *Instrumentation: Süßmayr.*

Quam olim da capo (35): wie oben

IV. SANCTUS [114]

Sanctus [11]: *Komposition von Süßmayr.* (ca. 1–5 skizziert von Mozart?)

Osanna [27]: *Komposition von Süßmayr.* (ca. 1–16 skizziert von Mozart?)

Benedictus [53]: *Komposition von Süßmayr.* (ca. 1–22 skizziert von Mozart?)

Osanna da capo [23]: *Komposition von Süßmayr, transponiert von D-Dur nach B-Dur; 4 T. verkürzt.*

V. AGNUS DEI – COMMUNIO [53] (+80)

Agnus Dei [51]: *Komposition von Süßmayr.* (ca. 1–14 skizziert von Mozart?)

Lux aeterna [2] (+28): **1–2 Komposition von Süßmayr.** 3–30 (=28) Wiederholung nach Mozarts INTROITUS.

Cum sanctis tuis (52): Wiederholung von Mozarts KYRIE. *Instrumentation von zwei unbekanntem Schreibern; Endtext: Süßmayr.*

Gesamtlänge:	866 Takte
Instrumentation wohl vollständig von Mozart (28 Takte wiederholtes Material eingeschlossen):	83 Takte
Instrumentation von Süßmayr:	783 Takte
Vokalsatz & Basso sowie Stimmen-Skizzen von Mozart (inkl. Wiederholungen):	594 Takte
Verlauf von Mozarts Komposition insgesamt:	677 Takte
Komposition von Süßmayr (Verwendung originaler Skizzen möglich, doch unbewiesen):	[189 Takte]

Die 189 Takte Süßmayrs entsprechen knapp einem Viertel (22 %) der Gesamtlänge oder etwa 11 Minuten Musik.

**Anton Bruckner, IX. Sinfonie d-moll, Finale (unvollendet):
Vervollständigung von Samale-Phillips-Cohrs-Mazzuca (NA/rev. 2011)**

Eingang: 1–42 (=42) vollständige Instrumentation original; **T. 8/9 Sequenz nach früher Skizze Bruckners geändert (=2)**
Hauptthema: 43–54 (=12), 67–74 (=8) vollst. Instr. orig.; 55–66 (=12) Str. vollst.; Holz-Bl. teilweise entworfen. 55–8 (=4): *Holz-Bl. & Blech-Bl. vervollst.*; 59–66 (8) *skizzierte Stimmen ausgeschrieben (1. Klar., Fag., Pos., K.-Btb.)*.
Gesangsperiode & Trio: 75–92 (=16?18?) vollst. Instr. orig.; 93–106 (=14) Str., 101–5 Klar. orig.; 107–28 (=22) vollst. Instr. orig.; 85–88 (=4) *gewonnen aus Sk. und 23D/»24«; 1. Fl, 1. Klar. 97f, 1. Ob. 92f & 96–98, 1. Hrn. 93–98, 2. Hrn. 96–98, 3.4. Hrn. 93–96 ergänzt*.
Übergang: 129–54 (=26) vollst. Instr. orig.; *131–54 3.–6. Hrn.-St. vertauscht, um Wechsel von Tb. zu Hrn. zu erleichtern*.
Choralthema: 155–206 (=52) vollst. Instr. orig.; 2.3. Klar., 1. Fag. 199–202 *ausgeschr. von »13a«E; 203–6 Vla. getilgt*.
Durchführung: 207–28 (=22) führende St. skizziert; [»4«]; 233–48 (=16) Instr. fast vollst. orig.; [2-6-6-2]; 265–84 (=20) Str. vollst.; Holz-Bl. teilw. entw.; 285–88 (=4) vollst. Instr. orig.; 289–96 (=8) Str. vollst.; Holz-Bl. teilw. entw.; 207–28 (=22) *Instr. ausgearbeitet (Klar., Fag., Hrn., Vla., Vc., Kb.); 229–32 [=4] aus dem Umliegenden und aus Skizzen erg.*; 237–42 1. Ob. mit 2.3. und Fag. mit Vc. von 235f weitergeführt; 246–49 1. Hrn. erg.; 249f [=2] *rekonstr. als Sequenz von 247f; 251–6 [=6] transp. Ausarbeitung von 12C; 257–62 [=6] anhand des umliegenden erg.*; 263f [=2] *rekonstr. anhand 265f; 265–76 Stimmen-Entw. ausgeschr. (1. Fl., Ob., Klar., Fag., Hrn., 1. Trp., Pos.; 276–9 Viol. 1); 277–84 Stimmen-Entw. ausgeschr. (2.3. Ob., 2.3. Klar., 7.8. Hrn., Trp.), 1.–6. Hrn. erg.; 281f 1. Ob., 1. Klar., Pos. erg.; 289f 1. Ob., 1. Klar., 1.3. Hrn., 1. Trp. erg.; 219–25 Stimmen-Entw. ausgeschr. (Ob., Klar., Fag., Hrn., Pos., K.-Btb.)*.
Fuge: 297–328 (= 32) Str. vollst., Bl. teilw. entw.; 329–44 (=16) skizziert; 345–50 (= 6) vollst. Instr. orig.; 297–328 (=32) *Holz- und Blech-Bl. anhand einiger Entw. (Fl., Fag., Hrn., Trp.) ergänzt; 329–41 (=13) Sk. ausgearbeitet, Instr. erg. anhand 326–28; 341–4 (=3) Instr. von 343–48 übernommen*.
Epilog: 351–82 (=32) Str. vollst., Bl. teilw. entw.; 351–64 (=12) *Stimmen-Entw. ausgeschr. (Klar., Fag., Hrn.)*; 363–82 (=20) *einige Stimmen-Entw. ausgeschr. (Fl., Ob., Klar., Trp.), Holz- und Blech-Bl. erg.*
Hornthema: 383–402 (=20) Str. vollst., Bl. teilw. entw.; 383–402 (=20) *Stimmen-Entw. ausgeschr.*; 383–90 *Holz-Bl., Tb., Pos., K.-Btb.*; 391–44 *Fl., Ob., Klar., Hrn.*; 395–402 *Ob., Klar. erg.*
Gesangsperiode & Trio: 403–08 (=6) Str. vollst.; 409–18 (=10) skizziert; 419–24 (=6) skizziert als Wdh. aus der Exposition; 425–32 (=8) Str. vollst.; 433–56 (=24) Str. vollst., 433–5 1. Fl.; 403–08 (=6) *Hrn. erg. (vgl. 77–82); 409–18 Str. anh. der Sk. ausgearbeitet und fortgesetzt von 403–08; 1.2. Ob., 1.2. Klar., Fag., 1.–4. Hrn., Trp. erg.*; 425–32 (=8) *Holz-Bl., Hrn., Tb. & Trp. erg.*; 433–56 (=24) *alle Bl. erg.*
Übergang: 457–72 (=16) skizziert; [8]; 481–94 (=14) Str. vollst., Bl. teilw. entw.; 457–72 (=16) *Str. nach Sk. ausgearbeitet; Bl. vereinzelt erg.*; 473–76 [=4] *transp. Wdh. von 453–56 in Tutti-Instrumentation; 477–80 [=4] Str. rückwirkend rek. aus 481ff; Bl. ausgearbeitet*.
Choralthema: 495–512 (=18) Str. vollst., 495–510 1. Trp.; 511f 1. Ob.; [10+6]; 529–38 (=10) Str. vollst., Bl. teilw. entw.; 495–510 (=16) *Hrn., Pos., K.-Btb. ergänzt anhand 155–70; 512–528 [=16] rekonstr. und ausgearbeitet als Umkehrung des Choralthemas; 529–38 (=10) Stimmen-Entw. ausgeschr.; einige Bl. ergänzt*.
Hornthema: 539–44 (=6) Str. vollst., 1.–4. Hrn.; 545f [=2]: *rekonstr. aus 543f; 547–54 [=8] Komposition ergänzt als transponierte und augmentierte Wdh. von 539–42*.
Eingang der Coda: 555–82 (=28) skizziert; 555–82 (= 28) *Str. nach der Sk. ausgearbeitet; Bl. ergänzt*.
Coagmentatio: 583–594 [=12] Komposition ergänzt als Überlagerung der Hauptthemen aller Sätze; 595–602 [=8]; ergänzt und ausgearbeitet als transponierte, vergrößerte Wdh. von 441–44, vgl. auch 531–38.
Kadenz: 603–06, 608 (=5), [3], 611–26 (=16) skizziert; 607, 609f [=3] *Komposition ergänzt anhand 603–06; 603–26 (=24) Str. nach der Skizze ausgearbeitet, alle Bl. ergänzt*.
Halleluja: 627–34 (=8) Orgelpunkt skizziert; 635–47 [=13] *Komposition ergänzt anhand des Halleluja und Te Deum-Motivs; 627–47 (=21) gesamte Instrumentation ausgearbeitet*.

Gesamtlänge Finale (NA 2011)	653 Takte
Partitur-Bogen: Instrumentation vollständig von Bruckner	208 Takte
Partitur-Bogen: Streicher vollständig; Entwürfe für Holz- und Blech-Bl.	232 Takte
SVE und Skizzen von Bruckner an Ort und Stelle	117 Takte
Ergänzungen der Herausgeber durch musikforensische Verfahren	96 Takte

557 Takte original; 96 Takte rekonstruiert bzw. ergänzend synthetisiert. Dies entspricht etwa 14,7 % der vervollständigten Partitur oder etwa 3 Minuten Musik.

ÜBERSICHT III: SCHEMATISCHE ANALYSE DES VERVOLLSTÄNDIGTEN FINALES

<i>Takte</i>	<i>Formteil</i>	<i>Umfang</i>	<i>Perioden</i>	<i>Anmerkungen</i>
1–206	EXPOSITION	206		
1–42	EINGANG	42		
1–12	Eingangsthema (Motto)	12	4 / 8	Aus dem 1. Satz, Hrn., T. 19
13–30	dreiteiliges Crescendo	18	2 / 4 / 8 / 4	Kreuzmotiv in Mutation (Adagio-Coda)
31–42	Thema antic.; Vor-Höhepunkt, Abbau	12	12	Augmentation & Diminution gleichzeitig
43–74	HAUPTTHEMA & AUSKLANG	32		
43–58	Hauptthema	16	12 / 4	Kreuzmotiv, Halbe-Motiv, Trp.-Fanfare
59–68	Ausklang	8	8	<i>Passus duriusculus</i> [=PD] abwärts, Kreuz
69–74	Schluß	8	8	Blech-BI.-Choral
75–128	GESANGSPERIODE & TRIO	54		
75–92	Gesangsperiode	18		
75–84	(Bruckner: »Gesang aus Thema«)	10	2 / 8	Kreuzmotiv, Halbe-Motiv, PD
85–92	Repetition	8	8	Kontrapunkt, Holz-BI.-Übergang
93–106	Trio Fis-Dur	14		
93–100	Thema ...	8	8	Kreuzmotiv, Kontrapunkt
101–06	... geht fort	6	3 / 3 [= 6]	PD aufwärts
107–28	Gesangsperiode da capo	22		
107–14	F-Ges / Holz-BI. und Hrn.	8	8	Kreuzmotiv; Halbe-Motiv
115–22	G-Dur-Variante / Str.	8	8	Kreuzmotiv; PD aufwärts, Kontrapunkt (Viola)
123–28	Ges-F-Pendel in der Tiefe	6	6	
129–54	ÜBERGANG	26		
129–38	Motto (inv.)	10	2 / 8	
139–54	Anstieg mit Holz-BI.-Ankündigung	16	8 / 8	Verdichtete punktierte Rhythmen aus Thema
155–206	CHORAL	52		
155–70	Choral E-Dur	16	8 / 8	Triolenmotiv, Choral aus Gesang
171–78	Zwischensatz	8	8	
179–90	Choral	12	12	
191–206	Nachsatz und Te Deum-Motiv	16	8 / 8	PD absteigend; Te Deum-Motiv
207–96	DURCHFÜHRUNG	90		
207–42	Passacaglia: PD + Te Deum (Gregorianisches Motiv antic.; Ob. in Ganzen)	36	8 / 12 / 8 / 8	Triolen; Motto-Rhythmus (+ dimin.); PD abw.; Te Deum-Motiv rect., augm., dimin.
243–50	Motto	8	8	(nur inv.), imit., augm., dimin.
251–66	Passacaglia repet.	16	8 / 8	Triolen; Motto-Rhythmus (+dimin.); P.D. abw.; Te Deum rect., inv., imit., augm., dimin.
267–76	Motto	10	6 / 2 / 2	inv., rect., augm., dimin.
277–96	Gesang & Kontrapunkt rect., inv.	20	8 / 6 / 6	8 T. Pizzicato; Trp.-Fanfare T. 311f
297–560	DURCHFÜHRENDE REPRISE	264		
297–350	HAUPTTHEMA: FUGE	54		
297–316	Exposition	20	8 / 8 / 4	Thema-Variante; Motto-Rhythmus (+ dimin.)
317–41	Durchführung	25	3x3 / 8 / 8	Thema imit., rect., inv., augm., dimin. (Zitat: Beethoven, IX. Sinfonie, I. Satz, T. 427ff)
342–50	Pleno cis / b / fis	9	3 / 3 / 3	Thema simultan rect., inv., dimin., imit.!
351–82	»TOCCATA«-FORTGANG	32		
351–66	Orgelpunkt As	16	8 / 8	<i>non confundar</i> (Vc.), Thema inv., imit. (Zitat: <i>Toccata ex re</i> BWV 565)
367–72	Unisono c-moll	8	8	Thema rect., imit.; dimin., imit.
373–82	»Pedalgang«-Pleno e - f - fis	8	8	Thema rect., imit. (Zitat: Te Deum, <i>Aeterna fac</i> bzw. VI. Sinfonie, Finale)

<i>Takte</i>	<i>Formteil</i>	<i>Umfang</i>	<i>Perioden</i>	<i>Anmerkungen</i>
383–402	PLENO: HORNTHEMA	20		
383–90	Hrn.-Thema Ges-Dur (imit.)	8	8	Triolen, <i>non confundar</i> , Oktavsprung aus Hauptthema des 1. Satzes; Toccata-Rhythmus
391–402	Fortgang Trp., Holz	12	12	
403–60	GESANGSPERIODE & TRIO	58		
403–18	Gesangsperiode	16		
403–18		16	8 / 8	Kreuz-, Halbe-Motiv, Kontrapunkt; PD
419–32	Trio Fis-Dur	14		
419–26	Thema ...	8	8	Kreuzmotiv, Kontrapunkt
427–32	... geht fort	6	6 [= 3 / 3]	PD aufwärts
433–60	Trio-Thema, Choral, Gregorianisches Motiv	28		
433–40	Trio repet., 4 T. Viol., 4 T. Vc.	8	8	Kreuzmotiv imit.
441–44	Choral antic. in Halben (Str.)	4	4	Choral; Halbe-Motiv
445–52	Gesang	8	8	Kreuzmotiv inv.; Halbe-Motiv inv.; PD
453–56	Gregorianisches Motiv	4	4	aus Kreuzmotiv, Halbe-Motiv: Allusion ›Christ ist erstanden‹
457–60	Trio repet., Vc.	4	4	
461–76	UNISONO-STEIGERUNG; PLENO	16		
461–72	Doppelunisono aus Choral antic.	12	12	aus Choral antic.; Kreuz-, Halbe-Motiv
473–76	d-moll Pleno: Gregorianisches Motiv repet.	4	4	Kreuz-, Halbe-Motiv
477–94	ÜBERGANG	18		
477–86	Höhepunkt und Abbau	10	10	Triolenmotiv
487–94	Anstieg mit Adagio-Remineszenz	8	8	Triolenmotiv
495–538	CHORAL + TE DEUM	44		
495–510	Choral D-Dur	16	8 / 8	Choral, Te Deum
511–22	Wiederholung in Umkehrung	12	12	Choral inv., Te Deum
523–30	Mittelsatz in Umkehrung	8	8	Triolenmotiv rect., inv., imit.
531–38	Choral-Variante mit Quintgang im Baß	8	8	Choral var.; Triolenmotiv rect., inv., imit.
539–54	HORNTHEMA	22		
539–46	Hrn.-Thema Ges-Dur	8	8	Triolen, <i>non confundar</i> , Oktavsprung
547–54	Hrn.-Thema repet. G-Dur	8	8	
555–60	Höhepunkt	6	6	Hauptthema des ersten Satzes (verkürzt)
561–653	CODA	92		
561–88	EINGANG	28		
561–76	Motto und Todesverkündigung (›Stasis‹)	16	8 / 8	Motto aus 1. Satz, Hrn., T. 18 (hier imit.) Ob.-Motiv: aus Hauptthema 1. Satz
577–86	Verdichtende Steigerung	12	8 / 4	Elemente aus Übergang zum Choral im 1. Teil
587–600	PLENO: COAGMENTATIO	12		
587–600	Fuge- + Adagio- + Scherzo- + Hauptthema	12	8 / 4	Alle Themen übereinandergetürmt
601–616	CHORAL & CRESCENDO	16		
601–08	Choral (Variante) + Te Deum	8	8	(Viol.: Kreuzmotiv, vgl. Adagio, T. 235)
609–16	Choral-artiger Anstieg	8	8	Kreuzmotiv, Te Deum
617–653	KADENZ & HALLELUJA	37		
617–24	Ces-Dur / F-Dur-Kadenz	8	8	Triolen (Holz-Bl.); Motive vom Finale-Beginn +Trp.-Fanfare
625–32	Pleno; ›Kernspaltung‹	8	8	
633–53	Orgelpunkt D, Te Deum, <i>Halleluja</i>	21	8 / 4 / 4 / 5	Te Deum-Thema, Trompetenmotiv des Adagio, Schlußmotiv des Adagio, Hauptthema des ersten Satzes, Triolenkern

ARBEITSBERICHT

Dieser Arbeitsbericht dient als Zusammenfassung jüngerer Quellenforschung, neuer Erkenntnisse und Revisionen und führt außerdem Schritt für Schritt durch die Neuerungen der letztgültig revidierten Neu-Ausgabe (NA) im Vergleich zur Ausgabe von 1992 (AF 1992) und ihrer revidierten Zwischenphasen (Ausgaben 2005, 2008). Formanalytische Begriffe respektieren Bruckners eigenen Sprachgebrauch. Fachbegriffe und Abkürzungen stimmen im Wesentlichen überein mit den Prinzipien der jüngeren Bände zur Neunten in der Bruckner-Gesamtausgabe. Vorab sei schließlich darauf hingewiesen, daß zum eigentlichen tieferen Verständnis der Rekonstruktionsprozesse das Heranziehen der Faksimile-Ausgabe (FA) unverzichtbar ist.

I. BOGEN [»1«E]

Bruckners endgültige Fassung des Anfangs, ein Bg. [1], ist verlorengegangen, doch es gibt hinreichende Hinweise dafür, daß er zu einer Reihe von E-Papier-Bogen gehört haben muß, die mit »2«E und »3E« fortsetzte, alle von Meissner mit vier Takten pro Seite beschriftet. Schon dies legt nahe, daß Bruckner einen [»1«E] von nur 16 Takten beabsichtigt hatte, im Gegensatz zu den 24 des ausgeschiedenen 1^dC (FA, S. 67–70). Weitere Belege finden sich in den Manuskripten: Bruckner kalkulierte offenbar die unterschiedlichen Längen des Satzbeginns, wie er es auch oft bei einzelnen Sektionen mittels durchnummerierter Takte tat, beispielsweise in der Fuge oder der Choralreprise. 1^dC trägt auf seiner letzten S. (FA, S. 70) mehrmals die Ziffer »60«, die der genauen Länge der früher gültigen Bg. 1^dC plus 2^cC entspricht (FA, S. 117: »50«; S. 118: »60«). Als Bruckner in seiner letztgültigen Umarbeitung entschied, 2F (FA, S. 131ff) auf zwei Bogen aufzuteilen, vermerkte er dagegen auf »2«E (FA, S. 138) »50«, und darunter »18«. Dies erklärt sich am besten als Kalkulation der Länge der drei neuen E-Bogen, von denen »2E« 18, »3«E 16 Takte aufweist, was für den verlorenen [»1«E] 16 Takte übrig läßt. Auch enthalten alle überlebenden Satzverlaufs-Entwürfe späterer Zeit zu Bg. 1 auf E-Papier (FA, S. 83f, 85ff, 89ff, 93f, 95ff, 99f, 101f, 103f, 105f) 16 und nicht 24 Takte, auch wenn ihr Inhalt weitgehend unklar bleibt.

Man könnte überlegen, auf den Inhalt von Bg. 1^dC zurückzugreifen, doch ist dies aus verschiedenen Gründen nicht befriedigend. Wenn man die unterschiedlichen Partitur-Stadien des Satzanfangs mit den ursprünglichen Skizzen vergleicht (FA, S. 3–6, 12, 31f und 37), ist zu bemerken, daß Bruckner ursprünglich das Finale mit insgesamt vier Tritonus-Sequenzen beginnen wollte, die sich auf 1A darstellen als Des/G–C/Fis–A/Es–Fes(E)/B. Über die letzten beiden Stufen war er offenbar in Zweifel: Auf 1^bC (FA, S. 60) ersetzte er den dritten Schritt durch Ces/F und tilgte den vierten ganz, um ihn durch einen Choral-ähnlichen Einschub des 1.–4. Hrn. und der 1. Fl. von 4 Takten Länge zu ersetzen. Er konnte offenbar keine ihn überzeugende harmonische Verbindung zwischen der anfänglichen Stasis und dem ersten Crescendo finden, das mit B⁶ beginnt. Auch seine Entscheidung, den ursprünglichen Anfangs-Orgelpunkt von A auf G zu ändern (1^{b,c,d}C) – dies unterstreicht die dorischen Aspekte der Harmonik und sollte offenbar zugleich als eine Art authentische Kadenz zu dem geplanten Notfinale, dem Te Deum in C, dienen – ist vor allem der Versuch einer besseren harmonischen Anbindung. Doch die verschiedenen erhaltenen SVE auf E-Papier wie auch die heftigen Bleistift-Eintragungen zeigen, daß Bruckner weiter an einer anderen Lösung arbeitete. Auf 1^dC änderte er zunächst den dritten Sequenz-Schritt, von Ces/F zu As/D, und korrigierte den Orgelpunkt, immer noch unsicher, zunächst von G nach F, später zurück nach G.

Andrerseits muß Bruckner doch zu einer endgültigen Lösung gekommen sein. Der überlebende »2«E wie auch die früheren, ausgeschiedenen Versionen von Bg. 1 liefern bereits einige Informationen über die Gestalt des mutmaßlichen [»1«E]: Seine letzten 4 Takte waren offenbar weitgehend identisch mit 1^dC (Beginn des Crescendo; metrische Ziffern 1–2; 1–2–), doch mit veränderter Instrumentierung, drastisch reduziert auf Str. und 1. Ob. allein, wie die ersten beiden Takte von »2«E mit Pausen in allen schweigenden Stimmen beweisen. Die ersten 12 Takte mußten entsprechend aus früheren Versionen rekonstruiert werden. Es ist wahrscheinlich, daß Bruckner die grundlegenden Elemente, die sich in den verschiedenen Stadien niemals änderten, weiter beibehalten hatte – Anfangs-Stasis mit Orgelpunkt, Tritonus-Sequenzen und Instrumentierung (1. Klar., 1.2. Hrn., Pk., Viol., Vla.). Nur

12 Anfangstakte eines 16-taktigen Bogens schließen die Beibehaltung des Hrn.-Einschubs aus; zudem benötigte T. 13ff eine angemessene Vorbereitung. Betrachtet man 1^dC, wäre die wohl überzeugendste Lösung, Bruckners letzte Sequenz As/D beizubehalten, aber nicht auf dem Orgelpunkt G. Dies würde einen unvollständigen G⁹ implizieren, der für den nachfolgenden B⁶ nicht optimal wäre, möglicherweise der Grund dafür, warum Bruckner ursprünglich den Hrn./Fl.-Choralviertakter überhaupt einschob. Interessanterweise zeigen bereits die zweite und dritte Seite von 1^dC (FA, S. 68f) bei genauerer Betrachtung etliche Entwürfe für eine Umarbeitung, die den Bogen auf 20 Takte hinunterkürzte und den viertaktigen Choral-Einschub wieder ausschloß: Oberhalb des Fl.-Syst. setzte Bruckner in den ersten vier Takten die metrischen Ziffern 1–4, um anzuzeigen, das offenbar die gesamte erste Seite des Bg. mit sechs Takten ausgelassen werden sollte; anschließend entwarf er den neuen, gekürzten Verlauf im Wesentlichen zwischen den Pos.-Syst. inform von Tonbuchstaben.

Über den ersten vier Takten der 2. Seite (FA, S. 68) finden wir hier jeweils deutlich wieder »a«, was zeigt, daß Bruckner wirklich beabsichtigte, den A-Orgelpunkt der ursprünglichen Skizze zu re-etablieren, wodurch sich nicht nur ein besserer Anschluß zum Adagio, sondern auch eine Vorahnung der von Bruckner skizzierten Schluß-Kadenz in der Coda einstellt. Dann skizzierte er den weiteren Verlauf der nächsten zwölf Takte in Tonbuchstaben, jeweils zweimal »f ces es d«, »e b d #« und »c ges b a«, bis zum Ende der dritten Seite (FA, S. 69), wo das letzte »c ges b a« am rechten Rand neben den Pos. steht, da nicht mehr genügend Takte zur Verfügung standen. Wohl deshalb notierte Bruckner am oberen Rand oberhalb der Fl. »NB 2 Tacte«, wo der Entwurf begann, auf diese Weise 16 Takte etablierend, zuzüglich der vier auf der beizubehaltenden letzten Seite also 20 Takte. Allerdings verwendete Bruckner im späteren Verlauf – besonders zweimal in der Durchführung (FA, S. 227f und 253–5; vgl. auch S. 184, 189) – stets vier Sequenzen und nicht drei. Schon in den ersten Entwürfen rang er mit einer solchen Fortschreitung, die auf FA, S. 12 schon einmal gefunden war. Er hatte die Tritonus-Sequenzen bereits in der Coda des Adagio vorausbereitet (vgl. dort, T. 225/6); Ten.- und B.-Tb. kündigten auch dort vier Schritte an. Dessen ungeachtet enthielt die zweite Periode der AF 1992 nur drei Tritonus-Schritte, deren letzter wiederholt wurde, 2+2+(2x2) Takte formend. Dadurch wurde ein Stau genau jener Spannung erzeugt, die soeben durch die Harmonik stufenweise erzeugt worden war. Die Energie sollte hier jedoch fortwirken; zugleich müßte der Satzbeginn als motivischer Kern späterer Prozesse wirken können.

Die geradlinigste Rekonstruktion einer solchen Lösung aus 1^dC ist die Einfügung einer weiteren Stufe zu einer Sequenz Des/G – C/Fis – B/E – As/D. (**Abbildung I**) Diese eingefügte Stufe war bereits in Bruckners allererster Skizze gefunden (FA, S. 3), allerdings wieder ausgestrichen worden (2. Syst., T. 4–7, und 3. Syst., T. 1). Die Wieder-Einsetzung dieser Stufe und damit die Erweiterung zu wieder vier Sequenz-Stufen erlaubt nun starke Verbindungen mit späteren Ereignissen: Sämtliche Stimmen dieser Harmonik enthalten nun den ersten Tetrachord des Choralthemas, wenn man sie geschüttelt und sukzessive anordnet. Die derart gekürzte Sequenz hinunter zu 8 Takten mit vier einfachen Stufen korrespondiert auch mit dem Entwurf zum Beginn der Coda (FA, S. 6), wo die Umkehrung der Sequenz viermal in zweitaktiger Augmentation erscheint und eine ähnliche Stasis wie am Satzbeginn schafft, nunmehr den anfänglichen Acht-Takter verdoppelnd. Ein zeitlich nicht genau einzuordnender Entwurf (FA, S. 37) deutet zwei andere mögliche Lösungen an (zunächst Des/G–C/Fis–Ces/F–B/E, bezogen auf A als Fundament; dann unten einen Ton tiefer transponiert Es/A–D/Gis–Des/G–C/Fis, bezogen wohl auf G). Erstere Sequenz scheint harmonisch besonders schlüssig. Da jedoch im erhaltenen Material später Arbeitsphasen nichts darauf hindeutet, daß Bruckner den letzten gefundenen Schritt As/D nochmals ändern wollte, wurde von einer Verwendung dieser Skizze hier abgesehen. Die neue Rekonstruktion von [»1«E] unterstreicht das grundsätzliche Anliegen der Neu-Ausgabe – eine stärker konzentrierte Zusammenfügung des Satzes durch oft kleine Eingriffe mit großer Wirkung auf das Ganze.

Abbildung I: Rekonstruktion von Bogen [»1«E], T. 1 – 12

II. BOGEN [»4«]

Nachdem Bruckner entschieden hatte, die 36 Takte von 2F (FA, S. 131–4) auf einen »2«E (18 Takte) und »3«E (16 Takte) aufzuteilen, wurden die letzten 2 Takte von 2F offenkundig dem Anfang eines heute verlorenen Bg. [»4«] zugeschlagen. Dies wirft Fragen auf: Warum nummerierte Bruckner den Inhalt des alten zweiten Bg. in »2« und »3«, was nur zur Folge hatte, daß alle folgenden unnummeriert werden mußten? Warum machte er nicht einfach »2a« und »2b« daraus, wie offensichtlich später bei der Erweiterung von Bg. 13, von Bruckner selbst als »13a« bezeichnet (FA, S. 217; vgl. Sektion IV dieses Berichts), um das Auskratzen und Überschreiben alter Nummern zu vermeiden? Hat er den ausgeschiedenen, ebenfalls verlorenen früheren Bg. [3] umkonzipiert? Dies läßt sich nicht mehr feststellen, es sei denn, dieser Bg. käme noch ans Tageslicht. Für die Grundlage einer Rekonstruktion müssen wir uns daher mit dem bescheiden, was noch erhalten ist – in diesem Fall der überlebende, ursprüngliche Bg. 3A (FA, S. 143–6) sowie die Entwürfe (FA, S. 31–4; frühere Skizzen wohl teilweise verloren).

Der auf 2F vor-entworfene Inhalt von »3«E zeigt, daß der verlorene Bg. [»4«] sehr wahrscheinlich ebenfalls aus 16-taktigem E-Papier bestand und das neue musikalische Design des Hauptthemas fortsetzte. In diesem letzten Stadium stützte Bruckner den Toccata-Rhythmus von Str. und Holz-Bl. mit Halbe-Noten – und dies aus gutem Grund: Er wollte offenkundig die Verbindung zwischen Hauptthema und Gesangsperiode verstärken, welche die gleiche begleitende Fortschreitung in Halben enthält. Wenn jedoch der wieder erhaltene Bg. 4C/»5« (FA, S. 151–4) tatsächlich noch gültig war, wie Bruckners eigener Hinweis »giltig« nahelegt, müßte [»4«E] 18 anstelle von 16 Takten enthalten und dennoch irgendwie die letzten 2 Takte von 2F eingeschlossen haben, die nicht auf den neuen Bg. »2« oder »3« Platz gefunden hatten. (Zu weiteren Hypothesen vgl. dazu auch der folgende Abschnitt.)

Diese These wird durch die erhaltene Verlaufs-Skizze unterstützt, wenn wir eine bedeutende Einsicht in Bruckners Arbeitsweise berücksichtigen: Dieser und andere Particell-Entwürfe waren nicht so sehr Skizzen als vielmehr hauptsächlich »Arbeitskonzepte«, die Bruckner auch noch während der Ausarbeitung der Partiturbogen und ihrer Umarbeitungen weiter benutzte. ÖNB 6086/1&2 ist tatsächlich ein derartiges Konzeptpapier (FA, S. 31–4); ein weiteres Bedeutendes ist ÖNB 3194/13&14 (FA, S. 21–4) mit der Fuge und Reprise der Gesangsperiode (vgl. unter VI). Das Hauptthema wurde offenbar zuerst auf einem verlorenen [2A] ausgearbeitet, der dem erhaltenen 3A voranging.

In späteren Arbeitsstadien entschied Bruckner, die ersten beiden Tutti, original von C und B ausgehend, nach D und F zu ändern. Hingegen verblieb offenbar die allgemeine Struktur des Themen-Höhepunktes wie auch der beiden nachfolgenden, achttaktigen Perioden (der absteigende *Passus duriusculus* und die Choral-Brücke der Blech-Bl.) weitgehend unangetastet, denn nicht einmal die Skizze weist irgendwelche Veränderungen oder nachträglich ausgestrichene Takte auf.

Wenn wir uns schlicht an den musikalischen Inhalt halten, wie ihn 3A überliefert, scheint der Text des verlorenen Bg. weitgehend klar. Die eleganteste Lösung, einen Bg. [»4«E] von 18 Takten zu erklären, ist die Annahme, daß Bruckner je einen zusätzlichen Taktstrich im ersten und letzten Takt des Bg. einzog: T. 51 besteht lediglich aus einer leicht anzuhängenden Ganze-Note in allen Instrumenten; die beiden Anfangstakte der Choralbrücke (T. 67–8) bestehen auch nur aus einer Ganzen, dann zwei Halbe-Noten. Dies spräche für eine Disposition von 5–4–4–5 Takten, insbesondere, wenn wir bedenken, daß alle anderen Takte den Toccat-Rhythmus enthalten, der einen gewissen Platz pro Takt erfordert. Das Einziehen von Extra-Taktstrichen entspricht Bruckners oft üblicher Praxis (vgl. z. B. schon »2«E mit 6–4–4–4 Takte, Bl. 1^r, 2. und 3. Takt unterteilt, FA, S. 135). Wenn hingegen [»4«E] die Standard-Länge von 16 Takten beibehalten hat, mußte Bruckner den anschließenden 5. Bg. nochmals neu schreiben (vgl. Sektion III).

Die Instrumentation des dritten Themenauftritts und der Klimax des Themas war leicht anhand von 2F, 3A und »3«E her zu ergänzen, doch die nachfolgenden zwei Perioden wurden in der Neu-Ausgabe abweichend von der AF 1992 neu gestaltet. 3A enthält Bruckners Verfügung »8^{va}« oberhalb des *ces*''' der Viol. 1 (T. 55 / FA, S. 143, 3. T.). Dieses »8^{va}« kann nur gerechtfertigt werden, wenn diese viertaktige Periode in der Tat den Höhepunkt des Themas darstellte, dann gefolgt von einem achttaktigen Abstieg vor der Choralbrücke. Eine ausgedünnte Instrumentation dieser Klimax (T. 55–8) wäre kaum denkbar (vgl. z. B. Te Deum, T. 249f, oder VII. Sinfonie, T. 245–8); seltsamerweise kamen jedoch alle anderen Autoren von Vervollständigungsversuchen des Finales zu einem solchen plötzlichen Abbau (vgl. aber Bruckners Anstrengungen, die grundlegenden Tritonus-Spannungen zu unterstreichen, namentlich hier D/As und F/Ces). Bezogen auf dieses »8^{va}« in T. 55 ist Bruckners späteres »loco« (FA, S. 148, 152); dies macht jedoch nur dann Sinn, wenn Viol. in dem gesamten Abbau zwischen T. 58 und dem Beginn der Gesangsperiode (T. 75ff) schweigen. Tatsächlich endet auf 3A die Tinten-Notation der Viol. mit T. 59 der NA (FA, S. 11). Die neu gestaltete Instrumentierung dieses Abschnitts unterstützt die einzig wichtige harmonische Stütze mit einem Tremolo der Vla., nicht zuletzt, um das Design dieses Motivs vorzubereiten, wie es auch am Ende des Choralthemas wieder aufgegriffen wird (Vc./Kb., T. 193ff, Vla., 201ff, auch 209). Die alte Lösung der AF 1992 (gehaltene Ganze und Halbe in Viol. und Vla.) schien zugleich untypisch für derartige Passagen, in denen Bruckner die Energie der vorangehenden Höhepunkte nach und nach ableitete (vgl. z. B. die herangezogene Parallelstelle im 1. Satz, T. 77ff).

III. DIE GESANGSPERIODE (4C/»5«; [5/»6«]; [6/»7«])

Eine besondere Hürde der Vervollständigung des Finales ist eine adäquate Rekonstruktion der Gesangsperiode, von der mindestens zwei Bogen verlorengegangen sind, wohl ein [5C/»6«] und [6C/»7«]. SM und die AF 1992 hatten eine alte Theorie von Alfred Orel berücksichtigt, wonach ein erhaltener SVE »#«D (FA, S. 155–8) als substantielle Erweiterung vorgesehen war (Orel, S. 103, Nr. 28: »Außerdem ist ein Partiturentwurfbogen vorhanden, der auf eine geplante Erweiterung des Bogens 5 hindeutet.«) Das Resultat war die Rekonstruktion zweier angenommener Bogen [»5a«] und [=»5b«] in der AF 1992 und RAP (**Abbildung II**)

Abbildung II: Hypothetische Bogen ["5a"] and ["5b"] wie in AF 1992 und AP.

Diese Lösung schien jedoch musikalisch unbefriedigend: Eine vergleichende Untersuchung von Bruckners Gesangsperioden in seinen späten Sonaten-Sätzen (Exposition und Reprise) ergab, daß die Strukturen des Anfangsteils (A) und der größte Teil der ›Trio‹-Mittelsektion (B) in der Reprise so gut wie unangetastet blieben. Größere Abweichungen gibt es in der Regel erst in der Reprise des Anfangs nach dem Trio (A'):

VI. Sinfonie, Finale	Exposition:	A = 16; B = 16; A' = 16+12
	Reprise:	A = 16; B = 16+2; A' ersetzt durch Übergang
VII. Sinfonie, Finale	Exposition:	A = 16; B = 14; A' = 20+8
	Reprise:	A = 16; B = 18; A' ersetzt durch Übergang
VIII. Sinfonie, Finale (1. Fassung)	Exposition:	A = 30; B = 12; A' = 20+16
	Reprise:	A = 32; B = 14+4; A' ersetzt durch Übergang

Nur im revidierten Finale der VIII. Sinfonie ist der Anfang der Gesangsperiode in der Reprise bedeutend kürzer als in der Exposition (zum großen Bedauern von Robert Haas und vieler Dirigenten, die es an dieser Stelle nicht ohne Grund gewagt haben, die vollständige Reprise dieses Abschnitts aus der Erstfassung wieder einzusetzen). In den Finalsätzen der VI. und VII. Sinfonie ist jedoch der A-Teil in Exposition und Reprise gleichermaßen 16 Takte lang.

Auch noch im 1. Satz der Neunten entspricht der A-Teil vor dem Trio in der Exposition mit 26 Takten genau der Länge in der Reprise (vgl. dort, T. 97–122 und 421–46). Im Finale der Neunten ist der A-Teil der Gesangsperiode in der Reprise zweifelsfrei 16 Takte lang, wie ein Vergleich des überlebenden 23D/»24« mit der zugehörigen Skizze zeigt (FA, S. 24f). Demzufolge kann die entsprechende Sektion in der Exposition nicht wesentlich länger gewesen sein, doch die Rekonstruktion in der AF 1992 (entwickelt aus SM, die ebenfalls bereits »#«D als Erweiterung akzeptiert hatte), brachte es im A-Teil zu 32 Takten – doppelt so lang wie in der Reprise! Die Interpretation von »#«D als SVE für einen angenommenen »5b« würde leider auch bedeuten, auf 4C/»5« zu verzichten, obwohl Bruckner immerhin »giltig« auf dessen erste Seite geschrieben hatte. Daher hat der Verfasser im Jahr 2002 nochmals die Originalquellen untersucht und kam zu dem überraschenden Ergebnis, daß die verloren geglaubte Musik eigentlich vollständig erhalten ist, wenn wir die Skizzen als ›Arbeitspapier‹ begreifen, welches Bruckner während der verschiedenen Ausarbeitungs-Stadien der Partitur weiter verwendete, und wenn wir seinem eigentümlichen System aus Weisern und Kurzschrift-Zeichen korrekt folgen.

Der Entwurf für die Gesangsperiode (FA, S. 33) zeigt den gesamten Verlauf von A-Teil und Trio. Bg. 4A, 5A und 6A der ersten Arbeitsphase zeigen, daß Bruckner ursprünglich diese Skizze direkt in die Partitur übertrug. Dabei wurde nur eine Passage geändert – die zweite Hälfte der achttaktigen Periode vor dem Trio, im Entwurf gestrichen (5. Syst.). Infolgedessen schied Bruckner 5A (FA, S. 160) aus und ersetzte ihn durch 5B, wobei er die in der Skizze gestrichenen 4 Takte neu komponierte (FA, S. 164); außerdem fügte er nun dem Beginn dieser zweiten Periode einen Orgelpunkt auf G bei (5B, FA, S. 163) der in der Skizze überhaupt nicht zu finden war (4. Syst.). Diese erste Form der Gesangsperiode war noch vergleichsweise leer, sehr ähnlich den Urformen der Gesangsperiode in der Exposition des 1. Satzes vom Sommer 1887. In einer Umarbeitung, vielleicht nach ersten Skizzen zum Reprisesbeginn, beabsichtigte Bruckner wohl, nachträglich wohldosierte Kontrapunkte einzufügen, um Exposition, Durchführung und Reprise motivisch besser anzubinden. Die in 6^cB und 7B (FA, S. 173–7) enthaltenen Änderungen zeigen, daß Bruckner schon auf eine Begleitmotivik durchgängiger Achtel hin arbeitete (vgl. Klar., FA, S. 173, und die »Variante« S. 176f), ähnlich der Gesangsperiode des 1. Satzes. Ein wichtiger Hinweis ist auch jener Kontrapunkt, der vor Beginn der Fuge auf 16C/»17« (FA, S. 258) auftritt und aus der Gesangsperiode herkommen muß. Schon dies macht aber Phillips' Theorie zu »#«D unwahrscheinlich: Alles deutet darauf hin, daß diese kontrapunktischen Zusätze schon aus *Arbeitsphase 2* stammen (Spätherbst 1895), überwiegend auf C-Papier notiert. Gestützt wird dieser Fund durch den letztgültigen 7C/»8« (FA, S. 181), der die Achtel-Noten auf 6^cB und 7B fortsetzt. Der ›lyrische Kontrapunkt‹ mußte also bereits irgendwo in den verlorenen Bg. 5C und 6C untergebracht worden sein, denn die Vla.-Stimme in 7C/»8« (FA, S. 181) enthält schon eine deutliche Variante davon (T. 121ff). Warum hätte Bruckner nun einen Entwurf für eine Erweiterung auf D-Papier notieren sollen, um einen Kontrapunkt aufzunehmen – wie von Phillips vermutet – der jedoch wohl schon in der früheren C-Papier-Phase enthalten gewesen war? Auf der anderen Seite ließe sich »#«D ohne weiteres als ein ausgeschiedener 4D erklären (vgl. auch Orel, S. 103, Nr. 28: »5. Bogen D«, möglicherweise begonnen, bevor Bruckner 4C/»5« endgültig für »giltig« erklärte, wenn wir uns in Erinnerung rufen, wie solch ein Doppelbogen von Bruckner beschrieben wurde:

Die Bg. waren mit Schlüsseln, Vorzeichen und vier Taktstrichen pro Seite vorbereitet. Sie sind vergleichsweise groß, und man würde es vorziehen, sie zusammengeklappt vor sich auf den Tisch zu legen, so daß jeweils nur eine Seite zum Beschriften oben liegt, zumal man bei zwei nebeneinander liegenden Seiten leicht Notate auf einer Seite verschmieren kann, während man die nächste beschreibt. Bruckner hat sicherlich eine Seite beschrieben, das Notierte mit Löschpapier getrocknet und dann den Bogen umgefaltet, um die nächste Seite nach oben zu bringen. Wenn man »#«D als beabsichtigte Neuschrift von 4C/»5« auf D-Papier betrachtet, müßten seine ersten 6 Takte das Ende der bereits mehrmals ausnotierten und kaum veränderten Choralbrücke enthalten (T. 67–74). Vermutlich hat Bruckner nun zunächst diese schon mehrmals fixiert gewesenen 6 Takte aus Bequemlichkeit leer gelassen, doch dabei einen Fehler begangen: Er kann, vielleicht nach einer unerwarteten Störung, ohne weiteres den Bg. versehentlich zweimal aufgefoldet und dann mit der Beschriftung im 7. Takt begonnen haben, ohne zu bemerken, daß er bereits auf dem zweiten Blatt recto war, setzte die Viol.-Stimme bis zum vorgesehenen Ende des Bogens 10 Takte lang fort, und schrieb später die vorgesehene Nummer »4« in die rechte obere Ecke einer eigentlich falschen Seite. Diese Annahme würde die merkwürdige Gestalt des Bg. hinreichend erklären. Das später

hinzugesetzte »#«, das direkt neben der halb ausgekratzten, aber anhand der Rasur-Form noch erkennbaren originalen Ziffer (wohl »4«) steht, ließe sich am besten als Tilgungszeichen erklären, oder als Merker, daß die getilgte »4« später nicht überschrieben werden sollte. Die Änderungen in den metrischen Ziffern ließen sich so erklären, daß Bruckner den Bg. später für Studien benutzt hat. Welch launisches Schicksal, das den mißverständlichen »#« überleben und den wichtigen [5/»6«] verloren gehen ließ!

Aus diesen Gründen läßt die NA die alte »#«-D-Hypothese völlig außer Acht und hält sich an die überlebenden Bg. und die Skizze, die an keiner Stelle eine derart umfangreiche Erweiterung nahelegt. Bruckner fügte vielmehr den ›lyrischen Kontrapunkt‹ deutlich zu Beginn der zweiten Taktperiode ein. Dies ist jedoch in der auf 5B entworfenen Harmonik nicht realisierbar, da die Stimmführung kollidiert und eine Gleichzeitigkeit von Vorhalt (g-fis, Viol. 2) und Auflösung (fis, Vla./Vc.) erzeugen würde – abgesehen von der Oktavparallele (e-fis) im letzten Takt. (**Abbildung III**)

Abbildung III: So nicht mögliche Einführung des Kontrapunks zu Beginn von 5B

Wenn wir außerdem noch bedenken, daß diese flüchtige Orgelpunkt-Skizze auf 5B die Situation zu Beginn des Trios um einen Halbton verschoben vorwegnehmen würde, scheint ohne weiteres möglich, daß Bruckner auf dem verlorenen 5C beabsichtigt hätte, zur ursprünglichen Skizze zurückzukehren – eine Wiederholung der ersten Hälfte der ersten Taktperiode, nun angereichert um diesen Kontrapunkt, ohne Bässe, sodann gleich gefolgt von der seraphischen Passage (Klar., Ob., 1. Fl., T. 91ff), die gleichsam zu dem nachfolgenden ›himmlischen‹ Trio hinaufblickt. Eine solche Gesamtstruktur von »2; (2+2)+4; (2+2)+4« würde auch zumindest einigermaßen die Balance zur Reprise mit ihren (2+2)+4 – (2+2)+4 herstellen. Es muß jedoch noch ein weiterer Hinweis Bruckners berücksichtigt werden: 4C/»5« enthält zu Beginn der Gesangsperiode eine wichtige Bleistift-Anmerkung (FA, S. 152, vgl. S. 34) – »R.n. G. D. G.«, unter einer schräg verlaufenden Linie. Gemäß Bruckners Praxis bedeutet dies »Repetition G-Dur Gesang«. Außerdem finden wir einen Weiser »X« oberhalb Viol. 1. Er hat seinen Gegenpart wohl in der Skizze, und zwar vor der variierten Wiederholung der ersten Periode, die den entworfenen Kontrapunkt zeigt (FA, S. 33). Es könnte sein, daß Bruckner einen Einschluß der eröffnenden Takte der Gesangsperiode anzeigen wollte, vielleicht gemäß seiner frühen Idee, diese beiden Takte nicht als Separation, sondern Beginn einer zehntaktigen Periode von (3x2)+4 Takten zu betrachten (vgl. FA, S. 33, 2. Syst., 3. T., urspr. »3« mit »1« überschrieben; auch »#« D, Ende der ersten Periode geändert zu »7–8–9–10«). Andererseits macht die Ausarbeitung der Reprise eine Struktur aus zwei achttaktigen Perioden am wahrscheinlichsten. (vgl. **Abbildung IV**) Zusammenfassend lassen sich also für den Verlauf der Gesangsperiode vier Hypothesen aufstellen:

- 1.) [»4«] von 18 Takten Länge und 4C/»5« noch gültig, doch mit einer nicht-symmetrischen Struktur des Beginns der Gesangsperiode von 2+8 und 8 Takten. In diesem Fall könnte der Inhalt von 5B auf dem ins Reine kopierten, verlorenen [5C/»6«] genau beibehalten werden.
- 2.) [»4«] von 16 Takten Länge sowie ein neu geschriebener, verllorener [»5«] von 16 Takten Länge. Dies wäre nur denkbar, wenn Bruckner entgegen aller überlebenden Hinweise aus den Skizzen die dort nicht getilgten beiden Eröffnungstakte der Gesangsperiode nunmehr doch noch entfernt hätte. Dadurch würde die Struktur des Beginns der Gesangsperiode mit 8+8 Takten nun allerdings genau der Reprise entsprechen – was musikalisch ziemlich überzeugend wirkt.

- 3.) [»4«] von 18 Takten Länge und 4C/»5« noch gültig. Wenn man für den Beginn der Gesangsperiode eine symmetrische Struktur aus 2+8 und 2+8 Takten annehmen möchte, wäre dies nur möglich, wenn der verlorene Bg. [5C/»6«] 18 anstelle von 16 Takte aufwies. Für Bruckner wäre der wohl bequemste Weg dazu die Einfügung zweier Extra-Taktstriche gewesen, und zwar in die letzten beiden Takte von Bl. 2^v des Bg., da der »lyrische Kontrapunkt« selbst mehr Platz beansprucht als die schlichte, viertaktige Holz-BI.-Brücke mit einer Begleitung in Ganze-Noten (mögliche Disposition von [5C/»6«] dann 4-6-4-4).
- 4.) [»4«] von 16 Takten Länge sowie ein neu geschriebener, verlorener [»5«] von 20 Takten Länge. Wenn man die längere symmetrische Form der Gesangsperiode von 2+8 und 2+8 Takten annehmen möchte, wäre dies möglich, wenn Bruckner auf der 1. S. von [»5«] alle Takte je einmal unterteilt hätte, um die gesamte Choral-Brücke von 8 Takten darauf Platz finden zu lassen. Dies ist aufgrund der großen Notenwerte nicht unmöglich (8-4-4-4, metrische Ziffern: 1-8 / 1-2; 1-2- / -3-4-5-6- / -7-8; 1-2).

The image shows a musical score with four systems of staves. The first system is for 'Blech' (brass) and contains measures 1 through 8. The second system features 'Viol. 1' and '1.2. Hrn., Viol. 2, Vla.' (Horns and Violas) for measures 1-4, with a note above measures 1-2: 'Diese 2 Takte später getilgt? (Hypothese 2)'. The third system includes 'Viol. 1' and '1.2. Hrn., Vla., Vc., Kb.' (Horns, Violas, Violins, and Contrabass) for measures 5-8, with a note above measures 7-8: 'Diese 2 Takte nachkomponiert? (Hypothese 3 & 4)'. The fourth system shows 'Viol. 1', 'Viol. 2', '1. Fl.', and 'Klar.' (Clarinet) for measures 1-8, with a note above measure 8: '1. Ob. + 2.3. Ob.'.

Abbildung IV: Weitere mögliche Rekonstruktionen der Gesangsperiode

IV. DER ANFANG DER DURCHFÜHRUNG (»13A«E; »=13B«E; [14/»15«])

Es war in der NA nunmehr möglich, nach erneuter Untersuchung der Manuskripte die ursprünglich von Bruckner ohnehin ganz fertiggestellte Exposition in nahezu ungebrochener Kontinuität sicherzustellen, ausgenommen lediglich einige kleinere Fragwürdigkeiten. Eine größere Lücke klafft erst zu Beginn des »2. Theils«: Aus der Folge gültiger Partiturbogen sind [12/»13«] sowie [14/»15«] verlorengegangen. Glücklicherweise lassen sich jedoch weite Strecken ihres Verlaufs dem früheren 12C und einigen SVE entnehmen. Ein [12/»13«] könnte ohne viele Spekulationen schlüssig rekonstruiert werden, wie von Phillips vorgeschlagen. Allerdings unternahm Bruckner noch eine späte, glaubhafte Erweiterung dieses Abschnitts, bewahrt in zwei SVE vom August 1896, vgl. die Anmerkung »11. August neu« auf Bg. »13a«E (FA, S. 217). Wenn Bruckner eine weitere, zeitraubende Umnummerierung aller weiteren Bogen vermeiden wollte, wäre die Bezeichnung »13a« mehr als gerechtfertigt und macht den vorgesehenen, nachfolgenden »=13b«E plausibel, auch wenn der Bogen selbst unnummeriert blieb (FA, S. 221–4). Schon SM 1985 und die AF 1992 entschieden, diese beiden SVE aus wichtigem musikalischen Grund auszuarbeiten, auch wenn dies etwas Spekulation erforderte, um eine viertaktige Lücke zu überbrücken, für die Bruckner *in situ* keine Noten mehr skizziert hatte (FA, S. 224), da er offenbar den Inhalt aus dem auszuscheidenden [12/»13«] übernehmen wollte. Man beachte jedoch die offenbar für Ob. gedachte Skizzierung auf der 3. S. von »=13b«E (FA, S. 223), die direkt an den Beginn des wieder erhaltenen 13E/»14« knüpfen und wohl für die 4., leere S. gedacht waren, wie auch die Tonbuchstaben auf der letzten S. von 11A/»12«, zweimalig einen chromatischen Abstieg entwerfend, in Tinte »d-cis-c-h-b-a-gis-g-fis-e-d-cis«, sowie in Bleistift den wohl letztgültigen Baßverlauf »d-cis-c-h-b-a-gis-g-fis-f-e«, denn von diesem Entwurf stimmen die letzten Töne genau überein mit den erhaltenen Baßtönen in den beiden ersten Takten von 13E/»14«, im Kontrabaß fis-f-e, überlappend von den Vc. es-d-cis fortgesetzt. Bruckner hat also auf 11A/»12« nicht, wie von Phillips vermutet, eine etwaige Umkonzeption der Baßlinie ab T. 191 entworfen (s. dort, FA, S. 202: c-h-b-a-gis-g-fis-f-e etc.), sondern den an diese Rand-Notierung unmittelbar anzuschließenden, neuen Baß-Verlauf skizziert, der von dem ursprünglichen, von C ausgehenden Entwurf abweicht (vgl. dazu auch die Particellskizze, FA, S. 11).

Offenbar fand es Bruckner notwendig, jene für ihn typische Stasis nach dem Schlußhöhepunkt der Exposition auszudehnen. Auch die enorme Länge des Finale-Chorals – 48 Takte fast ausschließlich vom lauten Blech – schien im Anschluß daran eine Ruhezone einiger Länge zu erfordern. Noch wichtiger ist Bruckners für späte Arbeitsstadien typische Neigung, thematisch-motivische Beziehungen zu intensivieren und Parallelen zwischen Formabschnitten zu verstärken: Der *Passus duriusculus* (hier: d-cis-c-h, T. 207ff) ist an dieser Stelle von besonderer Wichtigkeit, denn er bildet den Kern des Hauptthemas vom 1. Satz, bekannt bereits aus der VIII. Sinfonie als »Todesverkündigung«. Im Finale der Neunten erschien dies Motiv bereits im Übergang vor der Gesangsperiode (T. 63–6) und im Abgesang des Choralthemas (T. 191ff). Ein möglicher Grund für die Erweiterung am Beginn der Durchführung kann ohne weiteres Bruckners Absicht gewesen sein, die nach dem Vorbild früherer Finalsätze zweifellos auch hier für später angepeilte Wiederkehr des Hauptthemas vom 1. Satz nach und nach motivisch vorzubereiten: Noch der Entwurf zum Beginn der Coda exponiert dieses Motiv auf prominente Weise (a-gis-g-fis, vgl. T. 556ff). Um sicherzustellen, daß der Hörer diese Bezüge nachvollziehen kann, darf der Beginn dieser Linie nicht zu weit vom Ende des Choralthemas entfernt liegen. Daher siedelten die Herausgeber das Motiv unmittelbar nach dem Ende des Te Deum-Motivs an (1. Fl.), zu Beginn des »2. Teils«. Dies ist eine weitere Parallele zum 1. Satz, wo Bruckner das gleiche Motiv an gleicher Stelle bringt (vgl. dort, T. 235ff: es-d-des-c). Ein weiterer Grund dafür, dem unnummerierten, doch sicher anschließenden SVE zu folgen, besteht aus der führenden Stimme (Ob.). Bruckner entwarf dafür die Linie e"-e"-h'-h'-a'-a', die man als den Beginn einer vorausbereitenden, doppelten Augmentation des später auftretenden »gregorianischen Motivs« betrachten kann (FA, S. 308, vgl. dazu auch unter VI); die Linie wurde hier dementsprechend mit -h'-h'-e' endend ergänzt. Insgesamt hatte die NA also guten Grund, die bereits früher gefundene Rekonstruktion dieses Teils beizubehalten. Allerdings erzeugte die zu dicke Instrumentierung und zu starke Dynamik mit Beginn des Te Deum-Motivs der Fl. (vgl. AF 1992, T. 217–20) einen häßlichen Kombinationston, ein h', der in beiden CD-Einspielungen unter Eichhorn und Wildner wie auch in live-Aufführungen stets hörbar zu vernehmen war. Aus dem gleichen Grund hatte Bruckner selbst vielleicht bereits Dynamik und Instrumentation der Parallelstelle im 1. Satz reduziert (siehe dort, T. 225–7).

Die Rekonstruktion des [14/»15«] der AF 1992 (im Wesentlichen schon Bestandteil von SM 1985) berücksichtigte bereits, daß die letzte Periode von 13E/»14« (1–2–3–4–5–6–) mit –7–8 zu Ende gebracht werden mußte. Außerdem mußte das Ende von [14/»15«] entsprechend die ersten 6 Takte einer Periode enthalten, die den erhaltenen Takten –7–8 zu Beginn von 15D/»16« vorausgingen. Dies ließ Platz für genau eine weitere achttaktige Periode dazwischen. Die Neu-Ausgabe weist an einer Stelle eine bedeutsame Abweichung von der AF 1992 auf – eine Veränderung der ersten beiden Takte des rekonstruierten [14/»15«], um diese Periode mit dem letzten der natürlich aufeinander folgenden Sequenz-Schritte zu beenden, anstelle eines plötzlichen Wechsels zu der Triolen-Figuration inmitten einer Periode. Eine derartige Überlappung wie in der AF 1992 (T. 263f) schien völlig uncharakteristisch für Bruckner, insbesondere, da das für diese Passage verwandte Modell – die letzten 8 Takte von 12C – die Figuration nurmehr vom Beginn des Choralthemas her fortsetzte. Die Umgestaltung bringt erheblich mehr Kohärenz in die Struktur, denn nunmehr wird der ebenfalls neu rekonstruierte Beginn des Finales hier hörbar »durchgeführt«, wie auch später von Bruckner selbst noch einmal wiederholt (FA, S. 253f). Es ist überdies weitaus charakteristischer für die Neunte, solche Blöcke durch kurze Zäsuren zu trennen. Man vergleiche hierzu die Ähnlichkeiten, die sich zu Parallelstellen im 1. Satz einstellen – eine Stasis, gebaut auf dem Thema der Introduction, führend in ein Crescendo (1. Satz, T. 226–44), endend mit einem ersten Zitat des Mottos der Hrn. in 8 Takten (1. Satz, T. 19–26 sowie 245–52), eine kurze Pause, sodann ein zweites Crescendo über das Einleitungsmotiv (1. Satz, T. 253–68), wiederum führend in eine achttaktige Bestätigung des Hornrufs (1. Satz, T. 269–76). (**Abbildung V**)

The image displays a musical score for the reconstruction of the [14/»15«] section. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system contains measures 7, 8, 11, 12, and 13. The second system contains measures 14, 15, 16, 17, 18, and 19. The third system contains measures 22, 23, 24, 25, and 26. The score features various musical notations, including triplets, rests, and dynamic markings like 'r' and 'v'. Measure numbers are indicated in brackets below the staves.

Abbildung V: Teilweise neue Rekonstruktion von [14/»15«]

[Skizze, Phase I - IV]

Musical score for [Skizze, Phase I - IV]. The score is written on a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff contains a melodic line with a fermata over the first measure and a key signature change to D minor (Des) indicated above the staff. The bottom staff contains a bass line with a key signature change to E minor (E d) indicated above the staff. The score is divided into measures 30 through 37. Measures 1 through 8 are numbered below the top staff.

[Partitur]

Musical score for [Partitur]. The score is written on a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff is for Violin 1 (Viol. 1) and the second staff is for Violin 2 (Viol. 2). The third staff is for Clarinet (Klar.) and the fourth staff is for Horns 1-4 (1.-4. Hm.). The bottom staff is for Viola and Violoncello (Vla., Vc.). The score is divided into measures 33 through 37. Measures 4 through 8 are numbered below the top staff. A bracket labeled [19»20«] spans measures 33 through 37.

Abbildung VIa: Fuge, T. 30–37: Periodisch geordnete Transkription der Skizzen

[Phase I - IV] [Phase I]

E moll a moll

Alt

2do h e

1 2 3 4 5 6 7 8

38 39 40 41 42 43 44 45

[Phase II] As D Ten

6 4 6 b7

1 2 3 4 5 6 7 8

[Phase III]

6 4 1 45

[Phase IV] HD Ten

e g h e

5 6 7 8

cis fis

Cis m. B.

[19]»20«

1 2 3 4 5 6 7 8

38 39 40 41 42 43 44 45

Abbildung VIb: Fuge, T. 38–45: Periodisch geordnete Transkription der Skizzen

[Phase I]

[Phase II]

Sopr. f m

[Phase III]

[Phase IV]

Cis m

[20>>21<<]

1 2 3 1 2 3 1 2

46 47 48 49 50 51 52 53

Abbildung VIc: Fuge, T. 46–53: Periodisch geordnete Transkription der Skizzen

[Phase I und II unvollständig]

[Phase III]

[Phase IV]

[Phase V]

Illustration VIId: Fuge, T. 54–62: Periodisch geordnete Transkription der Skizzen

V. BOGEN [19D/»20«]

Seit Alfred Orel wurde angenommen, daß der Inhalt des verlorenen Bg. [19D/»20«] verloren sei, da er nicht den Skizzen entnommen werden könne. Noch Phillips stellte in seiner Dissertation fest (S. 494f): »An unbroken musical continuity for the Development of the Fugue was not achieved in the earlier pc. sks. (...), but there is every indication that [19D/»20«] would have consisted of a clear and to some extent probably reconstruable structure.« Auch die AF 1992 stellte 9 Takte freier Nachkomposition bereit, wenn sie auch auf einer typischen Sequenzierung von Bruckners eigenem Material beruhte und von Phillips durch strenge Anwendung Sechter'scher Theorie untermauert worden war (vgl. *Musik-Konzepte* 120–22, S. 44f). Zur Überraschung des Verfassers ergab jedoch seine 2002 unternommene Neubewertung der Original-Skizze (ÖNB 3194/13&14; FA, S. 21–4), daß die bisherige Annahme falsch war. Wenn man Bruckners ›Arbeitspapier‹ folgt, sind vielmehr vier Kompositions-Phasen der Fuge zu konstatieren, von denen zwei unvollständig, zwei komplett sind. (S. **Abbildung VI** auf den vorausgehenden vier Seiten.)

Phase I (1–48; unvollständig):

Zunächst entwarf Bruckner die gesamte Exposition der Fuge, einschließlich der ersten 4 Takte, die manche Kommentatoren des Materials fälschlich als fehlend bezeichnet hatten (siehe dazu Bruckners Faulenzer ♯ links neben dem 1. Takt von Bl. 13^r wie auch seine Hinweise auf die einsetzenden Instrumente darüber). Er setzte die Fuge bis in die Durchführung fort, tilgte dann jedoch die letzten vier Takte (45–8, letzte drei unnummeriert).

Phase II (1–49; unvollständig)

Bruckner entschied, die Fortsetzung der Fugen-Durchführung neu zu schreiben, fügte einen Weiser hinter T. 37 ein, schrieb von T. 38 an den Verlauf neu (unnummeriert, vgl. der Weiser auf Bl. 13^v, oberh. T. 1), und setzte fort bis zum Ende des 2. Syst. (nicht fortlaufend nummeriert, metrische Ziffern 1–8, 1–4). Auch diese Version wurde wieder gestrichen.

Phase III (1–61; vollständig)

Nun setzte Bruckner die ursprünglichen Takte 38–44 wieder ein, schrieb aber auch eine neue Fortsetzung, fügte einen weiteren Weiser *///* ein, der von T. 44 (13^r, unter dem letzten Syst., T. 1) zum neuen T. 45 führte (13^v, Anfang des 3. Syst.), und fixierte dann T. 45–61 (14^r, 1. Syst., T. 4), nun wieder fortlaufend nummeriert.

Phase IV (1–62; vollständig)

Schließlich kehrte Bruckner nochmals zur ersten Seite zurück, entwarf eine weitere neue Fortsetzung, beginnend mit T. 41, und indizierte sie mit einem weiteren Weiser (*////* unterhalb T. 41), der zu 14^r, 1. Syst., T. 5 führte. Er skizzierte dann T. 42–62 neu, wenn auch leider wieder ohne fortlaufende Numerierung, aber deutlich bis zum Ende der Fuge (14^v, 1. Syst., 4 T.). Als Nachgedanke entschied er schließlich, den einen Takt vor der skizzierten Klimax (T. 45) durch eine weitere Lösung zu ersetzen, gekennzeichnet mit einem letzten Einfügungs-Weiser (letztes Syst. von 14^r), gefolgt von der Anmerkung »Cis m. B.« (= »Cis-moll, B moll«, möglicherweise auch »Cis moll Bass«), sich beziehend auf das erste Glied der Klimax.

Interessanterweise zeigt diese Skizze, daß Bruckner der Fuge ursprünglich direkt die Reprise der Gesangsperiode folgen lassen wollte, wie angezeigt auf 14^v (siehe die Stimmführungsnotizen am Ende des 1. Syst.). Der umfangreiche Fugen-Epilog mit dem Hornthema war also ein Nachgedanke; diese ganze Konzeption war lange vor der Umnummerierungs-Phase der Finale-Bogen vollständig. Offensichtlich verwendete Bruckner auch diese Skizze noch während der Ausarbeitung der Partitur als ›Arbeitspapier‹, wie viele seiner Anmerkungen und Notate belegen. Die erhaltenen Partiturbogen zeigen, daß Bruckner in den Takten um die Lücke von Bogen [19D/»20«] herum nicht sehr stark vom Verlauf der Skizze abwich. Er schärfte ab dem 21. Takt lediglich die Harmonik und ersetzte den dritten Sequenz-Schritt der Klimax durch einen neuen, einen Halbton höher, um einen besseren Übergang zu dem nachkomponierten Epilog zu schaffen. So war es möglich, den horizontalen Inhalt von [19D/»20«] aus der Skizze zu rekonstruieren, mit definitiv etablierten metrischen Ziffern (–4–8; 1–8; 1–3). Die Ergänzungen in der Instrumentierung folgen dem Modell der Takte vor und nach der Lücke.

VI. BOGEN ([27/»28«])

Philologische Studien ergaben, daß das ›gregorianische Motiv‹, das vielleicht eine Allusion an die alte Hymne ›Christ ist erstanden‹ darstellt (FA, S. 308), eine der wohl letzten Ideen Bruckners war; darauf deutet auch die auf dem späten »13a« angedeutete Ob.-Stimme. Ursprünglich hatte Bruckner an dieser Stelle (T. 453–56) die ersten beiden Takte zweimal haben wollen (26F/»27«, FA, S. 308). Später rasierte er die Wiederholung in den letzten beiden Takten aus und überschrieb sie mit der nunmehrigen Fortsetzung. Dies geschah jedoch vor allem wohl aus Gründen der Stimmführung: Die offenbar vorgesehenen, in der Skizze enthaltenen Fortsetzungstakte beginnen in As-Dur, und der alte Text (a-e-d-e über implizitem Baßfundament a) hätte an dieser Stelle eine häßliche Quintparallele erzeugt; die neue Melodielinie (a-e-d-e-a-g-c-d) leitet schöner in das es im Vc. hinüber.

Bruckners Korrekturen der metrischen Ziffern an dieser Stelle (FA, S. 308, unterh.: 1–2–3–4) legen einen beabsichtigten Einschub eines Viertakters in die sonst regulären achttaktigen Perioden nahe. Dieser Fund unterstützt die vorgeschlagene spätere Tutti-Wiederholung des gesamten ›gregorianischen Motivs‹ (T. 473–76) ebenso wie die Mutationsprozesse: Bruckner hat diese Linie in Halben aus dem Anfang der Reprise der Gesangsperiode entwickelt (T. 407–10; vgl. ÖNB 3194/14^v, 2. Syst., 5–6–7–8 aus der ersten Periode) Interessanterweise ist bereits auch jenes Motiv enthalten, das Bruckner unserer Vermutung nach für das abschließende Halleluja vorgesehen hatte (vgl. unter IX): nach d-moll transponiert wie in der AF 1992 (T. 487–91; NA: T. 473–77), liest sich die Linie als d-a-g-a-d-c-f-g-a, das Schluß-Pleno dieser Vervollständigung vorausbereitend (a-d-e-fis; hier c-f-g-a). Die Struktur des Entwurfes ist zweifellos eine Steigerung, die zu einem Durchbruch von wichtigem Motiv-Material führen mußte, dem das Gewicht eines »Schlusses d-moll« (Bruckner) auch zukommt. Ursprünglich war sie allerdings offenbar entworfen worden, um direkt in die Reprise des Choralthemas hineinzuführen; die Worte »Schluß d-moll« hat Bruckner dem Schrift-Duktus zufolge wohl erst später zugefügt, als er die vielen, neu entworfenen Elemente endgültig für die Partitur-Ausarbeitung disponierte, möglicherweise auch erst dann die letzten erhaltenen beiden Noten des Entwurfs, den doppelt punktierten D-Oktavsturz, der eigentlich kaum anders als das Incipit einer transponierten Wiederholung des ›gregorianischen Motivs‹ (T. 473–76) verstanden werden kann.

Im erhaltenen Bogen 26D/»27« hatte Bruckner Elemente aus dem Trio und der Gesangsperiode weiter ausgeführt; danach führte er einen innigen Streicher-Choral in Halben ein, der das Doppel-Unisono-Crescendo vorbereitet und zugleich ebenfalls die Reprise des Choralthemas vorbereitet (ces-b-as-ges). All diese Stufen enthalten jene Halbe-Noten, die auf die Begleitung des Hauptthemas in der Exposition zuückzuführen sind, in der Gesangsperiode fortgeführt, in der Durchführung des Te Deum-Motivs zu Beginn des 2. Teils (und auch in der von den Herausgebern ausgearbeiteten Fortsetzung der d-cis-c-h-Passacaglia) wieder aufgegriffen und in der Reprise der Gesangsperiode intensiviert wurden, schließlich kulminierend in dem ›gregorianischen Motiv‹. Anschließend brachte Bruckner die Triolenfiguration des Choralthemas zurück, schloß allerdings auch Elemente vom Ende des 1. Satzes (die offene Quint D/A) und auch aus dem Adagio – wie bereits in der Exposition (vgl. T. 139ff des Finales mit T. 151ff des Adagio) – mit ein (die absteigende Vla.-Linie vor dem Choral ab T. 489, entnommen T. 13–16 des Adagio). Die gesamte Zone führt bedeutende Motive (Halbe-Fortschreitung, Toccata Rhythmus, Triolen-Figuration, Choral-Abstieg) aus allen Themen des Finales (Hauptthema, Gesangsperiode, Choral) wie auch Reminiszenzen vorausgehender Sätze in einem dichten Feld beständig miteinander durch. (Überhaupt entpuppen sich alle Elemente ab Beginn der Fuge als komplexe Felder, in denen Reprise und weitere Durchführung der jeweiligen Themengruppen gleichzeitig vorgenommen werden – ähnlich dem Finale der III. Sinfonie in der Letztfassung.)

Noch wichtiger scheint die Tatsache, daß die von Bruckner entworfene Steigerung in der Tonika in Oktavlage endete, mit d im Sopran. Der erhaltene 28E/»29« setzt jedoch nunmehr mit der Quinte im Sopran fort, und im fünften Takt einer Periode. Die Struktur des Erhaltenen zeigt, daß die verlorenen vier Anfangstakte dieser Periode sicherlich die Triolen-Figuration der Violinen in Quintlage, die Vla.-Motivik und den Quinten-Orgelpunkt von Vc. und Kb. von Beginn an etabliert hatten. Man benötigt also Bruckners quadratischer Metrik zufolge wenigstens vier weitere Takte, um aus dem skizzierten »Schluß d-moll« in Oktavlage zu dem Beginn der nächsten Periode in Quintlage zu gelangen. Eine transponierte Wiederholung des bedeutsamen gregorianischen Motivs in die Tonika

liefert nun jedoch genau das Gewünschte (d-a-/g-a-/d-c-/f-g-)! Die Höhepunkt-artige Wiederholung des ›gregorianischen Motivs‹ scheint also aus musikalischen Gründen unabdingbar, nämlich als vorläufiger Zielpunkt der langfristigen Durchführung der Halbe-Fortschreitung. Die AF 1992 hatte diese überzeugende Rekonstruktion von [27/›28‹] bereits vorgelegt, die weitgehend auf den Skizzen beruht und sich durch Reihung und Transposition streng auf Bruckners Material beschränkt. Diese 24-taktige Rekonstruktion wurde in der NA beibehalten, allerdings in manchen Details umgestaltet (vgl. der Kommentar).

Die außergewöhnliche Länge dieses rekonstruierten Bogens findet im Manuskript Unterstützung durch einen weiteren, bisher übersehenen Hinweis Bruckners: Auf der letzten Seite des vorherigen Bg. (26F/›27‹, FA, S. 308) merkte Bruckner eine optionale Kürzung vor (›2. Vi –‹), und in der rechten oberen Ecke vermerkte er sich offenkundig die zu überspringenden Takte mit dem Hinweis ›(40)‹. Zählt man nach, landet man fast beim Beginn der Choralreprise, in dieser Realisation nun 42 Takte später. Es ist mithin denkbar, daß Bg. [27/›28‹] ursprünglich nur 22 Takte hatte; dann käme es mit den 40 Takten genau hin. Dazu paßt, daß in der zugehörigen Particellskizze die Periode vor dem ›Schluß d-moll‹ ursprünglich nur sechs Takte lang war; später hat Bruckner sie durch Ergänzung zweier metrischer Ziffern (7, 8) und nachgetragene Wiederholungsklammern um zwei Takte erweitert. Es ist durchaus möglich, daß diese Änderung in der Skizze erst erfolgte, nachdem die Streicher schon in [27/›28‹] eingetragen waren, und daß sie einer Erweiterung von [27/›28‹] von 22 auf 24 Takte in ähnlicher Weise (Wiederholung durch Ergänzung zweier metrischer Ziffern) vorausging.

VII. ZUM ENDE DER CHORAL-REPRISE ([30/›31‹]; 31E/›32‹; [32/›33‹])

Die in der NA ebenfalls beibehaltene Rekonstruktion des Bg. [30/›31‹] war im Wesentlichen bereits von Samale und Mazzuca entwickelt und später leicht korrigiert von der AF 1992 bestätigt worden. In jedem Fall hat die erste Periode des Bogens die vorausgehenden, erhaltenen Takte 1–2– mit [–3–12] fortzusetzen, die zweite mit [1–6–] zu beginnen, wie der wieder erhaltene 31E/›32‹ nahelegt; Bruckner hätte sicher den dort fortgesetzten imitativen Kontrapunkt mit dem Einsetzen jener zweiten achttaktigen Periode begonnen.

Die Rekonstruktion basiert auf einer strengen harmonischen Umkehrung des Chorals in der Exposition, ausgeschlossen allerdings die unumkehrbare Haltenote von vier Takten (T. 167–70), wodurch die Umkehrung von 16 auf 12 Takte verkürzt werden muß. Dies wird auch durch die erhaltenen ersten beiden Takte von 31E/›32‹ bekräftigt, in der Bruckner die ersten beiden Noten der Oberstimme als Quinte und Sexte bezeichnete (Ob.: ›5‹, ›6‹; FA, S. 317). John A. Phillips konnte diese Rekonstruktion mit einer Analyse der Fundamente nach Sechter später – leicht korrigiert – schlüssig absichern. (**Abbildung VII**)

Es ist schwer zu verstehen, warum viele andere Komplettierungs-Versuche des Finales auf einem Layout der Choralreprise im dynamischen Piano-Bereich für Solo-Trp. und Str. allein bestanden haben, obwohl die Angaben im Manuskript eigentlich eindeutig sind: Vor dem Eintritt des Chorals setzte Bruckner ausdrücklich Ganztakt-Pausen in beiden Syst. der Trp. (FA, S. 312). Dies bedeutet seiner üblichen Notation zufolge, daß alle Trp. gemeinsam spielen sollten. Bruckner hat wohl nur aus Zeitersparnis allein die erste Stimme notiert.

Ohnehin macht sein eigenes ›*dim.*‹ im achten Takt (FA, S. 314, 2. T.) klar, daß zu Beginn die Choralreprise kräftig genug sein muß, um später solch ein Diminuendo auch zuzulassen. Auch die Faktur des Str.-Satzes mit Tremolo-Harmonie in der Vla. und beiden Viol. wie auch Vc./Kb. im Unisono ist für ein Tutti und keinesfalls eine schwache Instrumentation gedacht. Schließlich legen die letzten zwei Takte von Bg. 29E/›30‹ (FA, S. 316) sogar nahe, daß die nachfolgende Linie eine noch weitere Lautstärke-Verringerung erforderte (Aussetzen der Kb.); die Aufgabe des Tremolo in der Vla. und der Registerwechsel (Ob.) implizieren, daß außerdem die Stütz-Harmonien in die Holz-Bl. zu wechseln haben. Die Rekonstruktion folgt präzise diesen Vorgaben.

Herleitung als Umkehrung des Choralthemas der Exposition mit Analyse der Fundamente nach Sechter

Choral in der Exposition

Bg. 29E/»30« letzte 2 Takte

Bg. [30]»31« 16 T., rekonstruiert als Umkehrung des Choralthemas

(Diese 4 Takte wohl nicht verwendbar, da durchgehaltene Note unumkehrbar)

(Tritonus - Fortschreitungen in der Umkehrung beibehalten)

Bg. 31E/»32«

Rekonstruierter Bogen [30E/»31«]

Viol. 1, Viol. 2 8va b.

Ob.

Vc., Vla. 8va

Fl., Ob., Viol. 1

(Viol. 2, Vla. ausgelassen)

Vc., Kb. 8va b.

Abbildung VII: Rekonstruktion von [30/»31] und Sechter'sche Fundament-Analyse von Phillips

SM 1985 und die AF 1992 schlossen ursprünglich, daß Bruckner möglicherweise eine Wiederholung von vier Takten auf Bg. 31E/»32« beabsichtigt hatte, da eine fortgesetzte Numerierung der gesamten Reprise auf dessen letzten Seite wiederholt worden war (FA, S. 319, oberer Rand, »43–44–45–46«, dünn in Bleistift auf S. 320 wiederholt). Die Reprise des Hornthemas ist jedoch offenbar anders geplant als bei dessen ersten Auftritt am Ende des Fugen-Epilogs: Dort war es Höhepunkt und nachfolgender Abbau, hier jedoch wird offensichtlich Energie aufgebaut, initiiert durch die Triolen-Figuration in komplexer Kontrapunktik. Deshalb folgt die NA dem Text bis Ende des Bg. nunmehr ohne Erweiterung, präzise wie von Bruckner vorgegeben. Dieser Entscheidung folgten Überlegungen, den verlorenen, anschließenden [32/»33«] noch einmal grundlegend neu zu rekonstruieren.

Um die auf 31E/»32« bereits mit 1–6- vorgebene Periode sinnvoll zuende zu bringen, schien eine Wiederholung der Takte -5–6- als -7–8- naheliegend, symmetrisch zu ihrem Vordersatz (vgl. auch 1–2- mit -3–4-). Der erste Auftritt des Hornthemas auf 31E/»32« war in lediglich 4 Takten vorbeigerauscht; andererseits legt schon seine strukturelle Bedeutung nahe, daß es in irgendeiner Weise erneut wiederholt werden müßte. Außerdem war es offenbar wieder dazu vorgesehen, wie bereits vor der Reprise der Gesangsperiode eine wichtige Sektion zu beenden, dabei vielleicht korrespondierend mit jenem abrupten Abbruch (T. 399–402), der bei den Wiener Philharmonikern hochgezogene Augenbrauen hervorrief, als Nikolaus Harmoncourt diese Stelle erstmals mit ihnen probte. Der Dirigent hat diesen Abbruch übrigens als ein *Memento mori* bezeichnet. Dieser Ausdruck bezeichnet in der Tat sehr trefflich den Charakter vieler ähnlich abbrechender Stellen in der IX. Sinfonie, womit am Ende von Sektionen immer wieder die Sterblichkeit angemahnt wird – vielleicht eine Parallele zum 1. Satz der Achten, in dem jede Themengruppe mit einem tonischen Kreuz im Baß beschlossen wird, das an die ›Gralsglocken‹ aus Wagners *Parsifal* erinnert. Bereits die Vorgänger-Versionen der Vervollständigung hatten eine Wiederholung des Hornthemas eingeführt, nunmehr auf G, erweitert um 8 Takte (AF 1992: T. 565–72). Diese Struktur wäre in sich bereits stimmig genug, wenn man die Bedeutung der hier zurückgerufenen Tritonus-Fortschreitung (hier: Cis/G) für das Finale bedenkt; außerdem enthält der 1. Satz ähnliche Kadenz-artige Blöcke (vor seiner Coda basierend auf F, vgl. dort T. 493–504; in der Coda ebenfalls über G, vgl. dort T. 541–48).

Dem folgte in den früheren Versionen noch vor dem Beginn der Coda ein Wieder-Eintritt des Hauptthemas aus dem 1. Satz als Ziel der Choralreprise. Freilich wirkte diese Lösung wenig überzeugend. Das thematische Tutti schien hier Energie abzuziehen und eine Blockierung zu erzeugen, aufgrund eines falsch und verfrüht wirkenden Einsatzes in D-Dur, ein massives Ritardando gegen Ende und einen plötzlichen Abbruch der Linie nach dem zweiten Oktavsturz (G-F-E). Die sechstaktige Verkürzung des Themas in der AF 1992 würde andererseits harmonisch durchaus überzeugend direkt in den skizzierten Coda-Anfang leiten und außerdem den verlorenen Bogen in einer Weise vervollständigen, die zuläßt, daß die Coda mit einem neuen, hypothetischen [32/»33«] beginnt.

Wiederholtes Hören und intensive Diskussionen dieser Stelle zwischen dem Verfasser und Samale führten zwischenzeitlich zu der Entscheidung, diese sechs Takte ganz auszulassen und den Choral-Epilog mit einer regulären achttaktigen Periode zu beenden, gebildet als Kadenz zur Coda über einem G-Orgelpunkt, und ein weiteres Mal mit typischem Abbruch und Generalpause. Interessanterweise fand sich zu dieser Stelle im Nachhinein eine signifikante Parallele im 1. Satz der III. Sinfonie: Dort verwandte Bruckner am Ende der Hauptthemen-Reprise das nahezu gleiche Triolenmotiv in sehr ähnlicher Weise (3. Fassung, T. 393–404). Diese Stelle war die Frucht einer späten Revision aus einer Zeit (1888), als Bruckner am 1. Satz der Neunten arbeitete. Halbreich hat gar vermutet, daß Bruckner diese und eine Stelle im 1. Satz der Neunten (T. 366–76) nach einer gemeinsamen Skizzen-Grundlage ausgearbeitet hat, was die ursprüngliche Herkunft des Hornthemas im Finale weiter erhellen würde.

Allerdings kamen die Autoren unter dem Eindruck der Aufführungen im Oktober 2011 abschließend überein, daß die Auslassung die formale Integrität der Choralreprise gefährden würde, die sicher auf einen solchen abschließenden Höhepunkt hin ausgerichtet war: Die Wieder-Einführung und Mutationsprozesse des Triolenmotivs ab T. 523 mitsamt der an sich untypischen Änderung der einmal etablierten Te Deum-Figuration der Streicher ließen sich nur rechtfertigen als Vorausbereitung einer Wiederkehr des Hauptthemas aus dem Kopfsatz, und die Einführung des starken Unisono-Motivs der Streicher in den letzten beiden Takten des Bogens würde auch nur Sinn machen, wenn es weitergeführt und irgendwann später wieder aufgegriffen würde.

Daher wurde das Hauptthema des Kopfsatzes wieder eingefügt, nun allerdings unter Vermeidung der Durterz bei T. 555 (die den eigentlichen D-Dur-Durchbruch bei Z überschatten würde), mit einer klareren Instrumentierung, und insbesondere unter Vermeidung der enormen Bremsung in der früheren Fassung durch Tilgung des Ritardando von 1992 wie auch der Tonfolge G-F-E, nunmehr überzeugend mit dem Oktavsprung in der Dominante endend. Der Beginn der überlebenden Skizze zum Eingang der Coda wird so harmonisch sehr überzeugend herbeigeführt. Ab T. 539 wurde nunmehr auch die Instrumentation erweitert, einschließlich aller Holzbläser, mit einer Verstärkung des Oktavsturzes und Imitationen, die zu Beginn der Coda weitergeführt werden. (**Abbildung VIII**)

Abbildung VIII: Neue Rekonstruktion von [32E/'33"]

Strukturell wird diese Entscheidung gestützt von der Tatsache, daß der erste Entwurf zur Coda (FA, S. 6) auf einem neuen Blatt beginnt, denn oft stimmt der Anfang einer Skizze Bruckners mit dem ersten Takt eines neuen Bogens überein. Es ist überdies möglich, daß dieser Bogen 24 Takte enthalten sollte, denn Bruckner entwarf zunächst 24 Takte in Tinte, bevor er die Skizze später erweiterte und überarbeitete.

VIII. DIE REKONSTRUKTION DER CODA ANHAND DER SKIZZEN

Bis heute bleiben Kritiker insbesondere skeptisch gegenüber dem Versuch, die Coda anhand der wenigen erhaltenen Skizzen auszuarbeiten. Das Resultat der AF 1992 wurde kontrovers diskutiert: Musik-Liebhaber waren überwiegend dankbar für die Möglichkeit, das Finale als ein Ganzes hören zu dürfen und betrachteten den Schluß-Abschnitt mit dem ausgearbeiteten Halleluja als zufriedenstellend, manchmal sogar als bewegend. Auf der anderen Seite kritisierten professionelle Schreiber insbesondere die gesamte Entwicklung von der Choralreprise bis zum Ende als »inkohärent« oder »blockhaft« – obwohl viele von ihnen zugleich allenfalls ein höchst begrenztes Wissen um die philologischen Probleme des Finales vorweisen konnten. Zugleich wird die Bedeutung der Skizzen zur Coda bis heute weitgehend ignoriert. Leider hat selbst Nikolaus Harnoncourt auf ihre Aufführung verzichtet, dahingehend argumentierend, daß sie nicht mehr Bestandteil der erhaltenen Partiturbogen seien. Die Herausgeber fühlten sich umso mehr verpflichtet, die Coda für die NA erneut durchzusehen, um möglicherweise eine noch größere Kohärenz dieses Abschnitts zu erreichen, der von so zentraler Wichtigkeit für die gesamte Sinfonie ist.

Das Ziel auch einer solch notwendigerweise provisorischen Coda sollte es sein, thematische Prozesse zu einem Ende zu führen, und unter den gegebenen Umständen so zufriedenstellend wie noch irgend möglich. Die Untersuchung der Quellen hatte bereits enthüllt, daß die Coda zumindest in einem vorläufigen Stadium wohl bereits im Sommer 1896 von Bruckner beendet worden war. Daher kann man auch in diesem Fall weitgehend von einer ›Rekonstruktion‹ sprechen, auch wenn das Ergebnis stellenweise spekulativ genannt werden muß. Man könnte es am besten vielleicht eine ›Ausarbeitung‹ anhand aller verfügbarer Informationen nennen – welche aber keinesfalls dürftig sind.

Die philologischen Untersuchungen von Phillips ergaben, daß Bruckner die Umnummerierung der späteren Partiturbogen vermutlich erst im Mai / Juni 1896 vorgenommen haben konnte, also nach den von Pfingsten datierenden grundlegenden Entwürfen zur Coda. Dafür gibt es sogar eine Datierung Bruckners, und zwar »14.6.96« auf 13E/»14« (FA, S. 225), die zeigte, daß Bruckner sich hier wohl erneut mit einer Durchsicht des Satzes von vorne nach hinten zu beschäftigen begann. Die Umnummerierung erfolgte, wie in Sektion I gezeigt, nachdem der sehr lange Bg. 2F inzwischen auf unmögliche 36 Takte angewachsen und von Bruckner auf zwei neue Bg. »2« und »3« aufgeteilt worden war, beide auf dem erst spät ins Spiel kommenden E-Papier. Es war wohl Meissner, der die alten, fortlaufenden Nummern der Bg. mit einer Rasierklinge auskratzen mußte, um eine Numerierung um eins höher an gleicher Stelle zu ermöglichen (eine seltsame Marotte Bruckners). Ähnliches war bereits im ersten Satz passiert: Nach dem ersten Fertigstellen der Partitur, die im Herbst 1892 noch 23 nummerierte Bg. aufwies, entschloss sich Bruckner, den Übergang zur Reprise der Gesangsperiode zu verlängern und einen neuen Bg. »18« einzufügen (vgl. Kritischer Bericht zum 1.–3. Satz, S. 50ff). Dadurch mußten dort die nachfolgenden Bg. ebenfalls von ursprünglich »18« bis »23« zu »19« bis »24« umnummeriert werden. Ein solches Procedere ist jedoch nur dann sinnvoll, wenn die Partitur als Ganzes schon einmal vorlag.

Wenn die Umnummerierung der Finale-Bg. aber wirklich im Mai/Juni 1896 durchgeführt wurde, erlaubt uns diese Chronologie durch einen glücklichen Umstand, die gesamte Länge der ursprünglichen Partitur einigermaßen genau abzuschätzen, auch wenn sie im Nachhinein teilweise verloren gegangen ist. Denn Bruckner notierte in einem der Entwürfe zur Coda vom 19. bis 23. Mai 1896 den Hinweis »Bogen 36. / 19. Ces« (FA, S. 45). Dies könnte seiner üblichen Abkürzungsweise zufolge bedeuten, daß er am 19. Mai das Ces-Dur erreicht hatte, mit dem jene allerletzte Kadenz begann, die er einige Zeit lang konzipiert und zwei Tage später sehr klar und deutlich im Verlauf skizziert hat. Die feierliche Datierung »am 21. Donnerstag, 22. Freitag, 23. Samstag« (d. i. vor Pfingsten 1896, vgl. FA, S. 47) unterstreicht die Bedeutung dieses Durchbruchs. Gemäß Bruckners kompositorischer Praxis sind jedoch die Hinweise auf einen neuen Bogen (hier: »36«, »Ces«) stets da notiert, wo er auch zu beginnen hatte. Dafür gibt es in den Manuskripten etliche weitere Beispiele (z. B. die Skizze zur Exposition, FA S. 33, wo »neuer Bog.« genau beim späteren Beginn von 4C/»5« gesetzt ist). Auch ist es typisch für ihn, einen neuen Verlaufsentswurf genau da zu beginnen, wo ein neuer Bg. ansetzt (z. B. der Beginn der Fuge auf dem 17. Bg., vgl. FA, S. 21, rechts oben: »Zu 17«).

Phillips wies allerdings darauf hin, daß zu dem Zeitpunkt, als die Datierung und das »Ces« niedergeschrieben wurde, Bruckner sich zunächst noch nicht ganz im Klaren darüber war, wie lang die Passage sein sollte, die zu diesem Zielpunkt hinführen sollte, da er noch dabei war, sie zu entwerfen, wie aus der Skizze entnehmbar ist. Phillips zufolge wäre dies nicht mehr als ein allgemeiner Hinweis darauf, daß der Inhalt der Skizze irgendwo in der Nähe eines 36. Bogens in die Partitur eingearbeitet werden sollte. Aus seiner Sicht kann man nicht sagen, daß zwangsläufig der Eintritt des Ces mit dem Beginn von Bogen 36 zusammenfallen sollte, da möglicherweise die dorthin führende Steigerung noch gar nicht existierte. Ihm zufolge könnte es sogar sein, daß das Notat »Ces« gar nichts mit dem »Bog. 36« und der »19.« darüber zu tun hat. (Der Verfasser und Nicola Samale teilen diese Ansicht nicht) Gleichwohl erfolgte diese Datierung im Mai, wahrscheinlich vor der Ummumerierung: Seiner üblichen Praxis zufolge hat er sicherlich die gefundenen Coda-Entwürfe sofort nach der definitiven Skizzierung in ein Primärstadium der Partitur übertragen; erst dann kehrte er zum Satzbeginn zurück. Dann muß jedoch der Bg., mit dem der erste Takt der Kadenz beginnen sollte, ein Bg. 36, umzumerieren in »37« gewesen sein.

Diese eine Angabe Bruckners im Entwurf erlaubt uns, die Länge der Lücke zwischen dem heute letzt-erhaltenen 31E/»32« und dem Kadenz-Beginn auf dem verlorenen [36/»37«] zumindest grob abzuschätzen. Demzufolge müssen vier Bg. fehlen ([32E/»33«, [33E/»34«, [34E/»35«, [35E/»36«], wohl alle auf dem mit je 16 Takten vorbereiteten E-Papier, woraus sich eine Lücke von insgesamt 64 Takten ergibt. Außerdem folgt daraus, daß die unmittelbar vorausgehende achttaktige Periode mit der ansteigenden Choral-Brücke die zweite Hälfte des verlorenen [35/»36«] darstellte, der sich so fast zur Hälfte rekonstruieren läßt. Wir wissen lediglich nicht ganz genau, an welchem Punkt die Coda begann, deren Anfang skizziert und mehrfach überarbeitet vorliegt (28 Takte), wie viele Takte zwischen dem letzten von 31E/»32« und dem ersten der Coda vorlagen, und somit auch nicht, wieviel Musik ganz genau noch zwischen dem letzten Takt des skizzierten Coda-Beginns und dem wieder erhaltenen Choralfragment aus C-Dur unmittelbar vor der Kadenz vorhanden waren. Es ist allerdings natürlich auch möglich, daß Bruckner selbst nicht ganz genau der 16-taktigen Struktur der vorbereiteten Bg. folgte und selbst weitere Taktstriche einzog, wie schon auf der 1. S. von »2«E mit 6 anstatt 4 Takten.

Eine der frühest-erhaltenen Skizzen zur Coda (FA, S:6) enthält wohl deren Beginn, wobei das Motto des Eingangs in den grundlegenden Tritonus-Sequenzen unablässig wiederholt auftritt, in einem langsamen Tempo (Bruckner: 4/4). Dieser Entwurf ist etwas kompliziert zu verstehen: Nachdem Bruckner die ersten 24 Takte in Tinte skizziert hatte, von Es-Dur ausgehend, schrieb er im 25. Takt »2te Domin.« (Doppel-Dominante), und notierte T. 17–24 nochmals: Ihm war offenbar klar geworden, daß der erste Entwurf zu schnell zu hoch führen würde; dies zeigt sein zweiter Nachgedanke in vier Takten ganz am Ende, die direkt in die Tonika führten. Mithin waren auch die ersten 16 Takte entsprechend zu transponieren, nun von einem B-Dur-Sextakkord ausgehend und an den Anfang des Satzes erinnernd (T. 13ff). Die Gestalt dieser Musik als Stasis, aus der sich durch stufenweise Verdichtung der Metrik in perfekter Symmetrie eine Steigerung entwickelt, entspricht genau Bruckners Verfahren am Beginn der Coda seiner anderen Finalsätze. Man bemerke außerdem, daß das Eingangsmotiv eng verwandt mit dem des ersten Satzes ist (T. 18/19). Eine solche Steigerung muß notwendigerweise in eine große Klimax gemündet haben.

Es gibt vielleicht hinreichend Hinweise darauf, daß es sich hierbei um eine Überlagerung der Themen aller vier Sätze der Sinfonie gehandelt haben könnte: Dafür sprechen die auftretenden Elemente spätestens seit der Choral-Reprise mit der Überlagerung von Choral und Te Deum, die man ohne weiteres als graduelle Vorausbereitung einer solchen Synthesis deuten könnte, hauptsächlich entwickelt aus dem Triolenkern (Streicher-Kontrapunkt, Hornthema) und dem Oktavsturz (vgl. Vc./Kb., FA, S. 319/20) vom Hauptthema des 1. Satzes. Diese Vorausbereitung setzt sich in der ersten Coda-Skizze fort mit dem Eingangs-Motto und dem prominenten *Passus duriusculus* (Ob.) – der chromatische Kern des Hauptthemas vom 1. Satz und rhythmisch eine Allusion an die »Todesverkündigung« im 1. Satz der Achten, außerdem auch an das *Memento mori* unmittelbar vor der Fuge mit der knirschenden Trp. Fanfare (FA, S. 260), die man auch als Vorausbereitung des Scherzo-Rhythmus betrachten kann. Die Realisation einer solchen Klimax als Überlagerung scheint als ultimatives Ziel der Wieder-Zusammenführung aller Themen musikalisch geradezu unausweichlich zu sein: Wenn man sie darauf hin analysiert, scheint ihre Kombinationsfähigkeit miteinander beinahe so vorhersagbar wie Gustav Nottebohms Entdeckung, daß die Themen in *Contrapunctus XIV* einschließlich des B-A-C-H mit dem Anfangsthema der

Kunst der Fuge überlagert werden können. Die *Coagmentatio* war ein charakteristischer Bestandteil barocker Fugenkunst und ist auch in Bruckners eigenen Fugen evident.

Die vorausgehenden Vervollständigungen von SM und der AF 1992 hatten die Überlagerung über dem vergrößerten Adagio-Thema im Baß konstruiert. Es schien jedoch charakteristischer, im Bass das Hauptthema des 1. Satzes zu verwenden. Das Adagio-Thema wurde nunmehr dem Tenor, das Finale-Thema dem Alt zugewiesen – hier allerdings in Gestalt des Fugenthemas, das im Nachhinein fast wirkt, als ob Bruckner es im Hinblick auf die Überlagerung entwickelt hätte (eine Überlagerung mit der Gestalt des Themas von T. 43ff ist harmonisch nicht möglich). Der Sopran besteht aus einer typischen Achtel-Figuration der Violinen wie in allen Finale-Codas, und den Pauken wurde der Rhythmus des Scherzo-Themas zugeteilt (ein solches ›Tattoo‹ ist keineswegs ungewöhnlich, vgl. das Hauptthema im Finale der Achten, insbesondere im Scherzo der Neunten, T. 97ff, 115ff, auch im Trio, T. 77ff, 109ff und 229ff).

Der knirschende Zusammenprall von d/es (wie am Ende des 1. Satzes) und die klimaktische Natur einer solchen Überlagerung aufgrund der Beschaffenheit der Themen machen es jedoch unwahrscheinlich, daß sie wie am Ende der Achten den Satz beschließen sollte. Sie könnte zwar bereits direkt in eine Zone mit finalem Glanz überleiten, doch haben wir darüber hinaus Skizzen für den weiteren Verlauf der Coda. Sie zeigen deutlich, daß Bruckner vier weitere Elemente einführen wollte – einen ansteigenden Choral, ausgehend von C-Dur, in 8 Takten (3 davon sind nicht endgültig ausgearbeitet), führend in eine achttaktige letzte Tritonus-Fortschreitung (hier Ces/F), gefolgt von 8 weiteren Takten einer Kadenz-Zone über einem Tonika-Undezimakkord (vielleicht an die Klimax des Adagio erinnernd) sowie schließlich ein Schlußplateau, in typischer Weise auf einem Orgelpunkt der Tonika, von dem ebenfalls noch 8 Takte skizziert sind. Da die erhaltenen Datierungen vom Mai 1896 stammen, haben wir guten Grund, diese Entwürfe zu akzeptieren, die wohl fast alles darstellen, was Bruckner für die Ausarbeitung der Coda benötigte.

Der skizzierte Choral-Anstieg hätte sicher den Beginn eines neuen Crescendo bedeutet, doch wäre es stilistisch unangemessen, die Themenüberlagerung abbrechen zu lassen und direkt in diesen Anstieg hineinzuspringen. Hinzukommt, daß die später zum Coda-Beginn ausgearbeitete Steigerung (ÖNB 3194/3^r, FA, S. 6) ursprünglich wohl als Übergang zum Choralthema vorgesehen war (vgl. auch der vorausgehende Entwurf dieser Passage, FA, S. 13, ÖNB 3194/7^r). In der Reprise war das Choralthema zudem noch graduell abbauend und nicht aufbauend gestaltet. Aus diesen Gründen schien es angebracht, der Überlagerung noch eine für Bruckner typische, achttaktige Abkadenzierung folgen zu lassen, die der Verfasser gemeinsam mit Samale bereits 1986 ausgearbeitet hatte, als Erweiterung des Streicherchorals in der Reprise der Gesangsperiode (NA: T. 441–44) auf 8 Takte, transponiert von Ces- nach D-Dur und für volles Orchester instrumentiert. Dadurch kam eine authentische Kadenz mit typischem Quintfallen zu dem beginnenden C-Dur des von Bruckner skizzierten Choralanstiegs zustande, welcher übrigens auf einer Umkehrung aus dem Abbau des Hauptthemas in der Exposition beruht (vgl. T. 63–66). Die Vorläuferversionen der Vervollständigung hatten an diesem Punkt von den Achtelfiguren der Viol. zu Achteltriolel gewechselt. Da Bruckner jedoch in seinen Codas normalerweise die einmal erreichte Figuration nicht mehr wesentlich änderte, wurden in der NA die geraden Achtel beibehalten, jedoch nicht mit der *Te Deum*-Figur, die hier wohl noch nicht original kommen dürfte, sondern in der bedeutsamen tonischen Kreuz-Form vom Ende des Adagio, fortgesetzt in der Exposition des Finale-Hauptthemas, und zugleich eine Allusion an Bruckners letzte erhaltene Coda überhaupt, die für die Aufführungsfassung als wesentliches Modell diente – die des sinfonischen Männerchores *Helgoland*.

Die Ergänzung des unvollständigen Choralanstiegs der von Bruckner nicht beendeten Periode mußte einen überzeugenden Anschluß an das anfängliche Ces der nächstfolgenden Periode herstellen (FA, S. 45). Die Fortsetzung von Harmonik und Melodie war dank einer isolierten, nunmehr neu gedeuteten Skizzierung im 6. Takt (vgl. die Anmerkungen zu T. 608 im Kommentar) vergleichsweise einfach zu finden; das Adagio der V. (T. 169ff) und das der VIII. Sinfonie (T. 23ff) wurden als Modell herangezogen – in der Tat einmal mehr Bruckners typische und signifikant anklingende »Himmelsleiter« (ursprünglich ein Zitat aus Mozarts Requiem, *Lacrymosa*, T. 5–8). Die gesamte Instrumentation dieser Steigerung wie auch der nachfolgenden neapolitanischen Kadenz wurde noch

einmal gründlich durchgearbeitet und revidiert. Die Viol. setzen die Achtfelfiguration weiter fort. Auch die Disposition der Stimmverteilung wurde geändert, um eine noch bessere Balance zu schaffen. Es existiert noch eine weitere Skizze, wahrscheinlich als Fortsetzung des Choralanstiegs gedacht (FA, S. 46), allerdings sind der Verfasser und Nicola Samale der Auffassung, daß dieser Entwurf (in Bleistift) zu ersetzen war durch die berühmte Kadenz-Skizze (FA, S. 47), wie auch das Datum »21.« nahelegt (auf S. 46 nur in Bleistift, auf S. 47 in tinte). Eine alternative Sicht auf die Coda und ihre Entwürfe wird von John A. Phillips in einem Anhang am Ende des Kommentars diskutiert.

IX. ZUR AUSARBEITUNG DES ›HALLELUJA‹-SCHLUSS-PLENOS

Viele Kritiker bestehen unversöhnlich darauf, daß eine Vervollständigung des mit dem 8. Takt der Skizze abbrechenden Schluß-Pleno absolut unvorstellbar wäre, da im heute noch erhaltenen Material an keiner Stelle mehr ein Schluß-Doppelstrich zu finden sei. Es ist jedoch in der Tat möglich, durch schlichte Deduktion auch hierzu eine überraschende Fülle von Informationen gewinnen: Die letzterhaltenen Takte der Kadenz-Skizze legen nahe, daß diese Schluß-Sektion über einem Orgelpunkt der Tonika aufgebaut werden sollte – wie in jeder Finale-Coda Bruckners mit Ausnahme der I. Sinfonie. Auch die Länge des Coda-Schlusses scheint festzustehen, denn signifikanterweise enden die drei vorausgehenden Sätze sämtlich mit einem deutlich auszumachenden Abschnitt von 37 Takten (1. Satz: Beginn der Kadenz-Zone mit den Baß-Triolen, T. 531–67; Scherzo: Beginn der Abweichung von der Exposition, T. 210–47; Trio: 36 Takte von 229–64, zuzüglich der Extrapause, die Bruckner nachträglich zu Beginn des dann zu wiederholenden Scherzo eingefügt hat – vgl. Faksimile-Wiedergabe der ersten Scherzo-Seite im Kritischen Bericht zum 1.–3. Satz, S. 81; Adagio: die gesamte Coda nach dem großen Höhepunkt-Zusammenbruch, T. 207–43). Der Tonika-Orgelpunkt würde dabei die Sinfonie regelrecht ›abrunden‹, denn der 1. Satz begann mit einer ähnlichen Stasis. Das läßt sich eindrucksvoll schon erfahren, wenn die ›Dokumentation des Fragments‹ mit der letzten Coda-Skizze schließt, somit endend, wie die Sinfonie begann. Weiterhin ist es wahrscheinlich, daß diese Schluß-Sektion wirkungsvoll in eine prachtvolle Kulmination führen und schließlich mit dem typischen Gewicht einer unregelmäßigen Taktperiode enden sollte (wie Wolfgang Grandjean in seiner Studie herausgearbeitet hat; vgl. dazu auch XI, weiter unten).

Kein Material der Sinfonie wäre dafür wohl besser geeignet als das Te Deum-Motiv mit seiner majestätischen offenen Quart-, Quint- und Oktav-Durchschreitung, wie schon im Keim im 1. Satz angelegt (dessen Schluß-Pleno nichts anderes als eine ›vertikale‹ Lesart dieses Motivs als Klangfeld D/a/d darstellt; vgl. dazu auch dessen gespreizte Form am Ende des Adagio, Hr., T. 237–39). Es war bereits in prominenter Weise am Ende des ersten Finale-Teils, in dessen Durchführung und Choral-Reprise erschienen. Die Vervollständigung führt dieses Motiv als Hauptelement nurmehr konsequent zum Ende, außerdem die Schlußfiguration des Adagio aufgreifend, ebenso auch die offene Quint vom 1. Satz und die dominierenden Trp. vom Ende des Scherzo. Einige Holz-Bl. greifen das Motiv in Halben auf, wie von Bruckner bereits in der Durchführung vorgeben, um die ›Geschichte‹ dieser prägnanten Fortschreitung zu Ende zu bringen. Die Benutzung des Te Deum-Motivs liegt ohnehin nahe, wenn wir bedenken, daß Bruckner das Te Deum als Ersatz wünschte, falls er den instrumentalen Finalsatz nicht beenden konnte – ein Hinweis darauf, daß das Finale selbst ähnlich enden sollte? Um der besonderen Feierlichkeit Rechnung zu tragen, änderte die NA die Viol.-Figuration der letzten Takte.

Außerdem muß nochmals auf die Memoiren von Dr. Heller hingewiesen werden, der Bruckners Klaviervortrag vom Finale-Schluß nach Bruckners Worten als »Preis- und Loblied an den lieben Gott« bezeichnete. Es ist viel darüber spekuliert worden, wie Hellers rätselhafte Formulierung genau zu deuten wäre, Bruckner wolle »das Alleluiah des 2. Satzes mit aller Macht wieder im Finale bringen.« (Notabene: Bruckner verwendete aber anders als Heller die Schreibweise »Halleluja«; deshalb wurde sie hier auch stets so übernommen). Der Verfasser hatte dazu früher folgende Überlegung angeboten: Könnte man nicht, ehe man sich in anderen Werken Bruckners auf die Suche nach einem »Alleluiah des 2. Satzes« machte, in der Neunten selbst eine überzeugende Form davon entdecken? Tatsächlich enthält das Adagio gleich zu Anfang eine bedeutende Phrase (Trp., T. 5–7), in der sowohl

das *non confundar* aus dem Te Deum wie auch das Halleluja aus Psalm 150 anklingen. Das Adagio ist heute der 3. Satz, doch wäre es möglich, daß Heller oder gar Bruckner schlicht unklar über die Position des Satzes waren?

Bekanntermaßen hat Bruckner in verschiedenen Sinfonien mit der inneren Balance gerungen, insbesondere in der II., VII. und VIII. Sinfonie. Wie bereits im Kritischen Bericht zu Satz 1–3 gezeigt, wurden die Umschlagbogen, die das Scherzo zum »2. Satz« und das Adagio zum »3. Satz« bestimmen, erst spät geschrieben, möglicherweise erst im Herbst 1895, insbesondere, wenn man die Ähnlichkeit der Schriftzüge auf den Umschlagbogen zu Original und Abschrift des 1. Satzes berücksichtigt (vgl. Kritischer Bericht, Faksimili auf S. 206f). Der erste Partiturbogen des 2. Satzes trägt aber nur die Bezeichnung »Scherzo« (Kritischer Bericht, Faksimile auf S. 81). Die auf dem des Adagio lautet zwar tatsächlich »III. Satz. Adagio (E-Dur) 9. Sinf.« (Kritischer Bericht, Faksimile, S. 145), doch gewinnt man leicht den Eindruck, der letzte Strich der III sei erst nachträglich hinzugefügt worden. Es kann also durchaus sein, daß sich Bruckner erst 1895 über die Reihenfolge der Innensätze im Klaren war.

Es wäre aber genauso gut möglich, daß Bruckner selbst »Adagio« sagte, sich Heller aber daran als »2. Satz« erinnerte, weil er vielleicht einfach annahm, das Adagio sei in der Tat der »2. Satz wie üblich«. Überdies hat Joseph Schalk in seinem nicht ganz fertiggestellten Klavierauszug der Sinfonie (ÖNB Mus. Hs. 28.420, vom Verfasser 2002 nochmals überprüft) interessanterweise ebenfalls das Adagio an zweite Stelle gesetzt und ausdrücklich als »II.« bezeichnet, erst dann gefolgt vom Scherzo (dessen Klavierauszug nach Schalks überraschend frühem Tod im Jahr 1900 dann von Takt 110 an von Ferdinand Löwe vervollständigt wurde). Es ist durchaus denkbar, daß Schalk von einer heute nicht mehr vorhandenen Abschrift ausging – vielleicht die verlorene Stichvorlage, die Löwe für seine spätere Bearbeitung und Uraufführung benutzt hatte, und die vielleicht, wie auch die noch erhaltene Abschrift zum 1. Satz nahelegt, aus drei verschiedenen Teilbänden bestand, in denen Scherzo und Adagio möglicherweise nicht ausdrücklich als 2. und 3. Satz bezeichnet worden waren. Eine weitere Erklärung für die beabsichtigte Verwendung dieses Materials in der Finale-Coda könnte sich auch im sinfonischen Chor *Helgoland* verbergen: Das Gebet »Der Du in den Wolken thronest« dient dort als Gesangsperiode, also quasi als »2. Satz« nach dem »Hauptsatz«.

Diese Musik enthält das gleiche melodische Material wie das bereits identifizierte Halleluja und wird in *Helgoland* ebenfalls in bedeutsamer Vergrößerung in den Schlußtakten der Coda in den Hrn. zitiert. Elisabeth Maiers Annahme, daß Bruckner möglicherweise den zweiten Halleluja-Vers aus dem »Christ ist erstanden« in der damals in Österreich üblichen Form verwenden wollte, ist weit weniger wahrscheinlich, denn dessen musikalisches Material ließ sich kaum mit dem der Sinfonie in Verbindung bringen. In einem Werk, das dem hohen Anspruch einer »letzten Theorieübung« gerecht werden und in dem Bruckner laut Bericht seines Freundes Dr. Josef Kluger noch einmal »den leitenden Gedanken in vollster Klarheit entwickeln« wollte, wäre ein solch externes Material wohl kaum angemessen. Dies widerspräche auch Bruckners dokumentierten eigenen Bemühungen, im Finale eine Halleluja-artige Musik durch verschiedene Motive vorzubereiten.

Für seine Dissertation über Bruckners Neunte und ihr Finale ist der Verfasser im Herbst 2007 dieser Frage noch einmal auf den Grund gegangen. Hellers Äußerungen liegen, wie Phillips herausstellte, in zwei unterschiedlichen Formulierungen vor – einmal in dem Band *In Memoriam Anton Bruckner* (Hrsg. Karl Kobald, 1924, S. 21ff), sowie in der Biographie von Göllerich/Auer (1934, Bd. IV/3, S. 564 und 571). Mitgeteilt hat beide Versionen Max Auer, mit dem Heller eine rege Korrespondenz führte. Der 1924 veröffentlichte originale Erinnerungsbericht von Heller war leider nicht mehr aufzufinden. Aus den im Archiv des Instituts für Geschichte der Medizin der Universität Wien erhaltenen Korrespondenzen Hellers mit Göllerich, Auer und Schwanzara geht jedoch hervor, daß Heller schon 1902 mit Göllerich korrespondiert und ihm seine Aufzeichnungen übersandt hat (Brief Hellers an Auer vom 15. 11. 1923, Signatur HS 3.667/1; Briefe Göllerichs an Heller vom 7. 3. 1902 und 30. 5. 1906, HS 3.666/2 & 3). Am 1. August 1931 übersandte Heller eine umfangreiche Korrekturliste an Auer. (HS 3.659) Ein Teil davon scheint zu fehlen; es hat offenbar weitere Korrespondenz mit Auer gegeben, denn der Wortlaut von Hellers Erinnerungen in Göllerich/Auer Bd. IV/3. weicht von der Publikation 1924 weitergehend ab, als aus HS 3.659 hervorgeht.

Hellers Brief teilt ergänzend aus seinen privaten Aufzeichnungen mit: »18/VIII 95 (...) Wir sprachen heute wieder über seine letzte die IX Symphonie, die er »dem lieben Gott« aus Dankbarkeit gewidmet hat. Im 2. Teil ist ein herrliches Te Deum enthalten und er sagte mir, dass er wie Beethoven in seiner IX das Lied an die Freude hat, er als Schluss das Te Deum variieren müsse. Drei Majestäten habe er bereits verherrlicht, Ludwig von Bayern, unseren Kaiser und nun komme er zur größten Aufgabe seines Lebens »die Verherrlichung vom lieben Gott«. Nur ungerne musste ich von ihm scheiden. (...) 25/VIII 95 Heute hatte ich einen seltenen Genuß den wohl wenige Sterbliche mehr haben werden – Bruckner spielte mir den Orgelsatz und das Te Deum selbst vor und war geniert, als er sah wie ich es war.« Diese beiden von Auer doch weggelassenen Passagen zeigen, daß es wohl der 25. August 1895 war, als Bruckner Heller aus dem Finale vorgespielt hatte. Mit »Orgelsatz« könnte das Choralthema gemeint sein. »Im 2. Teil ist ein herrliches Te Deum enthalten« bezieht sich wohl auf den 2. Teil des Finalsatzes mit der Choralreprise. Signifikant ist auch Bruckners Äußerung, er müsse »als Schluß das Te Deum variieren.« All dies bestätigt, daß Bruckner schon im August 1895 weitreichende Vorstellungen vom Finalsatz und insbesondere seines Endes hatte. Offenbar hat er in diesen Tagen öfter zu Heller davon gesprochen.

Der Wortlaut ist freilich mit Vorsicht zu betrachten, denn Heller schrieb am 1. August 1931 ausdrücklich an Auer: »Sie müssen meine Correcturen entschuldigen aber einesteils wollte ich manches nach meinen Tagebüchern richtig stellen, andererseits manches davon abschwächen.« (Institut für Geschichte der Medizin der Universität Wien, HS 3.659, letzte Seite; die Tagebücher und Originalbriefe Hellers an seine Frau waren unauffindbar.) Heller starb außerdem 1934; es ist durchaus möglich, daß Auer weiterhin eigenmächtig in den Text eingegriffen hat. So mag sich sein Mißverständnis mit der Formulierung »des zweiten Satzes« erklären.

Die Musik selbst muß als Nachweis dienen: Tatsächlich beendete Bruckner das Adagio mit der Halleluja-artigen, transformierten Phrase der Trp. (T. 5–7), nunmehr in den Hrn. kurz vor Schluß (T. 237–39). Romantische Deutungen sprachen hier von einer »nostalgischen Remineszenz an die Siebente« und nannten die vorherige Choralartige Stelle der Wagner-Tb. (T. 231–34) entsprechend »einen letzten Abschied vom Adagio-Thema der Achten«. Tatsächlich handelt es sich hier um ein Überbleibsel einer äußerst frühen, ganz anderen Variante des Adagiothemas der Neunten selbst vom Frühjahr 1893. Eine derartig verklärende Wahrnehmung kann nur von der Erkenntnis der tatsächlichen motivischen Entwicklungsprozesse ablenken, die die Kohärenz der Neunten erst begründen. Dies ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß mit dem Halleluja nichts anderes als jenes Trompetenthema von T. 5 im Adagio gemeint war, das dort in Art eines Tutti durchbricht (drei Trp. unisono, erst im letzten Moment Spreizung in die Dreistimmigkeit), und noch dazu in der finalen Tonart D-Dur, völlig artfremd in einem Adagio in E-Dur. Es erscheint später nur noch einmal in der Reprise, wird aber sonst überhaupt nicht weiter durchgeführt und wirkt so, als ob es Bruckner hier nur eingeführt hätte, um es sich dann für den eigentlichen Werkschluß aufzuheben. (In diesem Zusammenhang ist vielleicht nicht uninteressant, daß er genau das gleiche Motiv bei der Vorbereitung des Erstdrucks der II. Sinfonie 1893 in der Finalecoda stärker herausstellte, durch Ergänzung der Trompeten durch Posaunen in der unteren Oktave, im gleichen, anfänglichen Unisono-Satz!)

Die Entscheidung, diese Halleluja-/non confundar-Phrase für das synthetisierte Ende des Finales zu verwenden, macht jedoch im Rahmen der Parameter der Sinfonie selbst durchaus Sinn. Die ursprüngliche Version SM 1985 endete noch in einer offenen Quinte, ähnlich wie der 1. Satz. Der Verfasser erkannte bereits im gleichen Jahr die Bedeutung von Dr. Hellers Memoiren für die Rekonstruktion des Satzes. 1988 entwickelte er mit Samale ein erstes Zwischenstadium des Finales, in der das Hrn.-Schlußmotiv der Adagio-Coda (T. 237ff) in Vergrößerung mit selbst-imitierenden Triolen-Fanfaren der Trp. kombiniert wurde, welche die Choral-Begleitung der Viol. aus der Exposition und das Halleluja-Motiv miteinander verbinden und zugleich Bezüge herstellen zum Ende des Scherzo wie auch von *Helgoland*. Das Motiv erhält seine Bezeichnung als Halleluja zu Recht aus der Eröffnung von Psalm 150 (dort: c-d-e-g-c). Im Trp.-Motiv aus dem Adagio wird es zu d-D-Fis-A-d-e-fis, in einer aufstrebenden, sich selbst imitierenden Halbe-Fortschreitung, und somit jene Tonfolge enthaltend, mit der Bruckner seine Sinfonien fast immer beschloß. Sie scheint sogar das letzte Ziel vom Anfang der Sinfonie (T. 1–18) zu sein: Die dortigen Töne der Hrn. sind D-F-D-A-D-E-D (man bemerke auch die Verwendung in der Schlußperiode, Fl., T. 167ff, d-A-F-E-D, zugleich ein Zitat des *Agnus Dei* der d-moll-Messe).

X. DIE UMARBEITUNGEN ZUR NA 2012

Für die NA haben die Herausgeber erneut Bruckners vorausgehende Finalsätze aufgesucht und insbesondere zwei Aspekte untersucht – Struktur und Elemente der Coda sowie darin die etwaige Rückkehr von Material aus dem ersten Satz. Bruckners Musik kennt im Prinzip zwei Formen einer Finale-Coda: Typ I besteht aus einem schlichten Schlußplateau, meist herbeigeführt durch ein Crescendo nach Ende der Reprise (Sinfonien Nr. II/2, Nr. IV/1880, Nr. VI, Nr. VII), manchmal auch nur wie ein Appendix (Sinfonie d-moll, Sinfonie Nr. III). Typ II hat dagegen eine komplexere Struktur, im Wesentlichen aus fünf Teilen bestehend: a) Eingangs-Steigerung, oft mit dem Anfangsmotiv des Finales; b) dramatischer Vor-Höhepunkt; c) neue Steigerung, oft mit Choral-Elementen; d) eine Zone mit der letzten Kadenz, manchmal die Steigerung fortsetzend, manchmal einen weiteren Vor-Höhepunkt erreichend; e) das höchste, letzte Plateau mit Bekräftigung der Tonika (Sinfonien f-moll, Nr. I, Nr. II/1, Nr. IV/1, Nr. V, Nr. VIII/1,2). Dabei ist anzumerken, daß keine einzige Bruckner-Sinfonie in moll endet. Bezüglich des thematischen Materials finden wir zu Beginn der meisten Finale-Codas Motive vom Anfang des Satzes (das Finale-Hauptthema selbst, sein Themenkopf, oder das Eingangsmotiv der Einleitung). Die einzige bemerkenswerte Ausnahme bildet die Dritte: Das vorausgehende Crescendo ist aus dem Synkopen-Motiv der Schlußperiode gebildet, und die Coda selbst besteht aus der völlig unerwarteten Auferstehung des Trompeten-Themas vom Anfang des ersten Satzes, auf wichtiges Finale-Material völlig verzichtend. Nur die Violin-Figuration ist aus dem Finale-Beginn hergeleitet, aber im Kontext einer dichten Überlagerung verschiedener Rhythmen ist dieser Zusammenhang fast unhörbar und wird von den übermächtigen Trompeten ins Abseits gestellt.

Der Rückgriff auf Material aus dem Kopfsatz gegen Ende des Finales fällt in jeder Sinfonie anders aus. Entscheidend dafür ist stets auch, wie sehr das Hauptthema des Finales mit dem des Kopfsatzes verwandt ist, und wie bedeutungsvoll das Hauptthema des Kopfsatzes überhaupt eingreift: In der Finale-Coda der f-moll-Sinfonie erscheint überhaupt kein Material des Kopfsatzes; auch nicht in der d-moll-Sinfonie. In der Ersten ist alles, was Bruckner aus dem Kopfsatz verwenden konnte, die Violinfiguration der Coda (vgl. 1. Satz, T. 18ff). In der Zweiten verbirgt sich in der anfänglichen Streicherfigur der Finale-Coda, hergeleitet aus dem Satzbeginn, die chromatische Idee vom Anfang des Kopfsatzes, und das Schlußplateau enthält neben dem transfigurierten Finale-Hauptthema in den Holzbläsern die signifikante Trompeten-Fanfare aus dem Kopfsatz. In der Dritten dominiert das Anfangsthema des Kopfsatzes die gesamte Coda. Die Finale-Coda von Nr. IV/1 kombiniert den berühmten Hornruf vom Kopfsatzbeginn mit dem Hauptthema des Finales, doch in der Coda des Finalsatzes von 1880 ist nurmehr der Rhythmus des Hornrufes im tiefen Blech übriggeblieben. In der Fünften gibt es in der Finale-Coda aufgrund der inneren Zusammenhänge der Themen komplexe kontrapunktische Überlagerungen; das Hauptthema des ersten Satzes wird stark einbezogen und liefert sogar die Schlußklausel. In der Sechsten erscheint vor der Coda bereits der Rhythmus vom Anfang des ersten Satzes (T. 349); wichtiger ist im gesamten Finale freilich ein Motiv, das aus dem der Oboe zu Beginn des Adagios gewonnen wird, und in der Finale-Coda selbst dominiert das Finale-Hauptthema; nur ganz am Ende des Schlußplateaus erscheint im tiefen Blech zweimal ein Anklang an das Hauptthema des Kopfsatzes (T. 407). In der Siebten ist das Finale-Thema direkt aus dem des Kopfsatzes hergeleitet; wie in der Sechsten erscheint dieses erst wieder kurz vor Schluß, doch die Schluß-Klausel liefert wiederum das Finale-Thema. In der Achten wird die Wiederkehr des Kopfsatzthemas als Dominant-Höhepunkt der Reprise der Schlußperiode theatralisch inszeniert, um die Coda herbeizuführen. Sie selbst entfaltet breit das Anfangsthema des Finales; erst das Schlußplateau erreicht die berühmte Themen-Überlagerung. In der Erstfassung gab es noch einen früheren Auftritt des Adagio-Themas (T. 751); er wurde von Bruckner in der Zweitfassung aber wieder getilgt.

Was man aber im Schlußplateau ALLER Finale-Codas findet, ist wichtiges Motivmaterial der Sinfonie, das stets in affirmativer Weise präsentiert wird, manchmal angereichert mit Elementen aus dem Kopfsatz. Außerdem enthält diese Schlußbekräftigung in allen Sinfonien (mit Ausnahme der frühen Sinfonien f-moll und d-moll) mehr oder weniger deutliche Anklänge an die berühmte ›Himmelsleiter‹, aus der später im Te Deum das ›non confundar‹ wurde, wie Oskar Lang bereits 1936 herausarbeitete – besonders stark in der Zweiten, Sechsten, Siebten und Achten. Darüber hinaus gibt es in jeder Finale-Coda eine Streicher-Figuration, die, einmal erreicht, bis zum Ende beibehalten wird. Manchmal kulminiert sie in abschließenden, bekräftigenden Viertel-Schlägen (akkordisch

oder unisono, vgl. Sinfonien f-moll und d-moll, Nr. I, II, V). Nur die zweite und dritte Fassung der Dritten endet mit dem Kopfsatz-Motto unisono. In der Regel handelt es sich um eine geradlinige, vorantreibende Achtelfiguration; nur das Finale der Vierten von 1880 bildet die Ausnahme, mit einer ruhigen Streicher-Begleitung in Vierteltriolen bis zum Ende. (In der Letztfassung der Dritten wurden außerdem aus den Achteln der Urfassung aufgrund eines Metrum-Wechsels schnelle Vierteln, die man aber nicht als solche wahrnimmt.) Es gibt jedoch keine einzige Finale-Coda mit einer Figuration aus Achteltriolen, und niemals ändert Bruckner in einer Finale-Coda die einmal etablierte Streicher-Figuration.

Wenn man all diese Erkenntnisse berücksichtigt, scheinen die Parameter auch für die Finale-Coda der Neunten klar. Die Struktur des gesamten Satzes, die erhaltenen Coda-Skizzen wie auch Sekundär-Informationen legen die vorherrschende fünfteilige Coda-Struktur (Typ II) nahe, in einem großen Bogen von Höhepunkt zu Höhepunkt bis auf das Schlußplateau führend. Damit stimmte nun allerdings die frühere Form der Coda-Ausarbeitung (1992–2008) nicht völlig überein. Vielmehr kombinierte sie Typ II mit Typ I, indem der fünfte, letzte Teil durch ein neu ansetzendes Crescendo wie ein Appendix wirkte, eine Codetta bzw. ›Coda der Coda‹. Doch wie man Bruckners Revisionen im Falle zweier anderer Sinfonien entnehmen kann, war er darauf bedacht, einen eben solchen Eindruck zu vermeiden: In der Zweiten tilgte er später die repetitive Struktur der Coda, indem er T. 695–760 der Fassung von 1872/3 ganz herausnahm, und in der Achten strich er den unvermittelt leisen Einschub des Adagio-Themas mitten im Schlußplateau (T. 751–58 der Erstfassung) ganz heraus und gestaltete den gesamten Abschnitt neu, damit, wie in den meisten seiner Codas, bei Buchstabe **Z** nach der letzten Kadenz das Schlußplateau mit letztem Durchbruch folgen konnte. Daher mußten die Herausgeber auch in der Aufführungsfassung des Finales das frühere sechzehntaktige Crescendo nach **Z** herausnehmen, um das Schlußplateau direkt zu erreichen.

Diese Entscheidung hatte nun allerdings Folgen für die gesamte Gestaltung der Coda, auch bezüglich der Frage des finalen Hallelujas und der Motive des Schlußplateaus. Wenn man darüber nachdenkt, in welcher Weise Material aus dem Kopfsatz in der Finale-Coda wiederkehren könnte, muß man zugeben, daß vom Charakter her eigentlich kaum etwas davon für einen triumphalen Durchbruch nach D-Dur in Frage käme. Man könnte vielleicht eine Variante des anfänglichen Hornthemas (T. 1–18) im Bass zugrundelegen, transponiert nach D-Dur, wie z. B. William Carragan vorschlug. Sie paßt jedoch kontrapunktisch nicht zur hier neu vorgelegten Lösung, und überdies ist diese Musik vom Ausdruck her klar ein Anfang von Etwas und kein Zielpunkt. So blieben daraus allenfalls Oktavsturz und Triolenkern übrig. Als geeignete Motive im Kontext des Schlußplateaus blieben letztlich nur Oktavsturz und Triole aus dem Kopfsatz-Hauptthema übrig. Beim Versuch, sich eine solche Hymne klanglich auszumalen, darf man übrigens nicht die Bedeutung seiner letzten beiden vorausgehenden Werke übersehen, Psalm 150 und *Helgoland*, wobei auch letzteres ja explizit wörtlich einen Lobgesang enthält (›Oh Herrgott, Dich preiset frei Helgoland!‹).

Aber nicht einmal das Choralthema aus dem Finale wäre für die letzte Apotheose wirklich geeignet, denn seine Gestalt und Funktion ist völlig anders als der Choral im Finale der Fünften: Dort ist der Choral ein neues Element am Ende der Exposition, ein viertes Thema nach der eigentlichen Schlußperiode, das notwendig wird, um das Thema für die nachfolgende Fuge bereitzustellen. Dort schien die Rückkehr des Chorals in der Coda geradezu unausweichlich, denn formal war dies die einzig mögliche Position dafür. Auch die Struktur dieses Chorals war geeignet für ein letztes Statement, denn er hat vier Strophen, deren letzte eine deutliche Schlußklausel zurück in die Tonika darstellt (T. 193–96), die in der Coda in ähnlicher, wenn auch variiertes Form aufgenommen werden konnte (T. 607–14). Doch der Choral im Finale der Neunten IST die Schlußperiode, ordnungsgemäß wiederkehrend in der Reprise, und dort präsentiert in der einzigen Art, die musikalisch Sinn macht: An die Stelle einer wörtlichen Wiederholung tritt eine variierte, weiter durchführende Reprise mit geänderter Figuration, nach der ersten Strophe fortgesetzt in einer Reihe von Umkehrungen, die hinleiten zum Epilog mit der Wiederkehr des triolischen Hornthemas. Und noch schlechter: Dieser Choral hat schon in der Exposition keine letzte Strophe, die als Schlußklausel zurück in die Tonika dienen könnte! In der Exposition gibt es eine erste lange Strophe von 16 Takten, eine zweite als kurzer, akkordischer Einschub von acht Takten, dann eine dritte als Wiederholung der ersten, jedoch verkürzt und nach 12 Takten nicht in eine Schlußbildung mündend, sondern gewaltsam in einen chromatischen Abstieg rückend. In der Reprise läuft schon die erste Strophe in ein von Bruckner selbst angezeig-

tes Diminuendo im achten Takt; dem sollte, wie noch der Schluß von 29E/»30« andeutet, sogleich eine verkürzte Umkehrung als zweite Strophe folgen, die in (der Ausarbeitung der Herausgeber) in die Andeutung einer Schlussbildung mündet (allerdings längst nicht in der Tonika), sodann die Umkehrung der zweiten Strophe aus der Exposition als dritter Teil, und schließlich ein überleitender, Kadenz-artiger Achttakter mit Quintfallen, hinleitend zu – dem unerwarteten Ausbruch des Hornthemas weit weg vom ursprünglichen D-Dur, nämlich in Fis- bzw. Ges-Dur. Das Choralthema scheint also von Bruckner geradezu auf sein Scheitern hin angelegt worden zu sein, und es fiel ausgesprochen schwer, sich eine erneute, ausführliche Wiederkehr in der Coda nach dem Vorbild der Fünften vorzustellen, und schon gar nicht in einer Weise, die den ersten Auftritt in der Exposition noch überbieten könnte.

Sucht man in der Neunten nach weiteren Motiven, die musikalisch für einen letzten Lobgesang unter den eingangs aufgestellten Prämissen überhaupt in Frage kämen, bleibt letztlich nur eines übrig: Das Trompetenmotiv aus T. 5 im Adagio. Es ist wohl integriert in die motivischen Prozesse der Sinfonie, gebildet durch Verdurung aus dem Vorhema (T. 1–18) und Schlußthema des Kopfsatzes, weiter vorbereitet im Scherzo (T. 89ff) und Trio (Thema), und auch im Finale schrittweise angekündigt (Celli, T. 351ff; triolisches Hornthema T. 383ff und 539ff; aber auch die Moll-Variante, die in T. 407ff und T. 453ff anklingt). Diese Entwicklung muß schließlich zu einem Ziel führen. Es enthält sogar zu Anfang den signifikanten Oktavsturz und ist außerdem das einzige Element in der gesamten Sinfonie, das überhaupt eine Allusion an das ›non confundar‹ erlaubt, das in den meisten Finale-Codas von Bruckner so wichtig ist. John Phillips wies überdies auf die besondere Art hin, in der Bruckner dies Motiv gleich zu Beginn des Adagio einführte: die drei Trompeten bringen es unisono in D-Dur heraus, mithin der falschen Tonart in einem Satz in E-Dur, und ebenso erneut in T. 81, doch nirgends im Adagio wird es in irgendeiner Weise durchführend wieder aufgegriffen (sieht man einmal von dem leisen Streicher-Echo bei T. 89 ab) – so, als ob dieses Motiv für einen anderen, besonderen Moment zurückgehalten würde.

Bisher übersehen wurde auch der merkwürdige Satz dieses Motivs: Alle drei Trompeten spielen unisono in T. 5 und heben es dadurch aus der Violinlinie deutlich heraus; erst im allerletzten Moment spaltet sich der Satz in die Dreistimmigkeit auf. Dieses Design wäre aber eigentlich eher typisch für ein orchestrales Tutti. Interessanterweise passiert genau das Gleiche mit praktisch demselben Motiv (nur anders rhythmisiert) am Ende der Sinfonie Nr. II, als Bruckner das Werk 1892 für die Drucklegung durchsah (vgl. Neuausgabe von William Carragan, Wien 2007, S. 173). Bruckner verdoppelte dazu die beiden Trompeten in der unteren Oktave mit den Posaunen, um das Motiv klarer herauszubringen, mit dem gleichen Ausweichen in die Dreistimmigkeit erst in letzter Minute. Aufgrund all dessen wurden die Trompeten in der Finale-Coda nun so umgestaltet, daß man die Herkunft aus dem Adagio klar wiedererkennen kann – nun auf natürliche Weise aus der Fanfare herauswachsend, die in der Schlußkadenz etabliert worden war (T. 619ff), und in gewisser Weise sogar eine rhythmische Vergrößerung dieses Motivs bildend (wenn man den Kopf mit der Punktierung und den Sechzehnteln vernachlässigt), und weitgehend unisono, unterstützt durch die Hörner. Die Verwendung des *Te Deum Ostinato* in seinen verschiedenen Formen ist gerechtfertigt durch die Art und Weise, in der Bruckner selbst das Motiv am Ende der Exposition wie ein viertes Thema eingeführt und später behandelt hat, in der Durchführung und Choral-Reprise. Die neue Streicherfiguration ab T. 627 in der Quintlage führt das Vorherige logisch fort, ebenso auch der neu gestaltete Holzbläsersatz, wobei die Quintlage der Flöten eine Anspielung auf das Hornmotiv vom Schluß des Adagios erlaubt. Der Beginn des Hauptthemas aus dem Kopfsatz ist nur noch in Posaunen und Kontrabaßtuba präsent, in der für Bruckner typischen, rhythmischen Reduktion. Sein Triolenkern liefert die motivische Legitimation für die Trompetenfanfare am Schluß.

Harry Halbreich und andere Autoren haben vorgeschlagen, daß das Finale der Neunten mit einem Siegel-artigen, massiven Unisono hätte enden sollen, ähnlich den Schlüssen der Dritten, Fünften und Achten Sinfonie. Die Autoren haben dies bedacht und einen Schluß mit einer verkürzten, fünftaktigen Dur-Variante des Unisono-Hauptthemas in Erwägung gezogen. Allerdings widerspricht das den Hinweisen darauf, daß die Sinfonie mit einem Lobgesang enden sollte; auch darf die Bedeutung des Schlusses von *Helgoland* als Modell für das Finale nicht übersehen werden.

Die Umgestaltung des Schlußplateaus zog auch Änderungen im Vorausgehenden nach sich, um die Steigerung intensiver zu gestalten, die Instrumentierung zu verdichten und die Stimmführung klarer zu machen. Nach T. 610 wurden die Posaunen und Wagnertuben erneut miteinander vertauscht, zurückkehrend zur Ausgabe des Finales von 1992, denn die Stützharmoneik bekommt durch die Posaunen und Kontrabaßtuba mehr Gewicht, und die Wagner-Tuben sollten mit ihrer punktierten Antizipation des Te Deum Motivs ihren Einsatz von T. 627 vorausbereiten. In T. 611–18 wurden Trompeten, Hörner, Wagnertuben und Fagotte ganz neu gestaltet: Die Trompeten markieren nun die Harmoniewechsel bei T. 611 und 615 durch einen Rückgriff auf ihr Motiv vom Hauptthema (vgl. T. 43ff) und liefern einen Zielpunkt für ihr vorheriges Crescendo wie auch eine Vorbereitung für die ab T. 619 einsetzende Schreckensfanfare. Hörner, Tuben und Fagotte setzen nun mit dem synkopiert verkürzten Kopf des Finaleschemas (wie schon T. 595ff) fort, anstatt eine entfernt an Respighi erinnernde Umkehrung des Fugenthemas zu liefern, nun mit Basstuben und Fagotten, die die Hörner in Umkehrung imitieren; die Hörner liefern auf diese Weise auch eine bessere Vorausbereitung ihres Motivs ab T. 619. Ab T. 603 werden die vorherigen Vierteltriolen der Holzbläser nun fortgesetzt, anstatt auszusetzen; sie intensivieren das Crescendo und verdichten die rhythmische Spannung durch die Kombination mit der Violinfiguration in geraden Achteln. In mancher Hinsicht wird hier wieder eine alte Idee von 1992 aufgegriffen, aber dort waren es nur dreistimmig gesetzte Klarinetten allein, was für Bruckners Instrumentationsgewohnheiten recht untypisch erschien. Ein Blick zurück auf T. 187ff des Adagio lieferte das Modell für die neue Lösung: Alle Flöten, erste Oboe und Klarinette starten allein mit der melodischen Linie; die unteren Stimmen setzen vier Takte später mit unterstützender Harmonik ein, entsprechend der späteren Stimmverteilung ab T. 611 (eine Verstärkung schon ab T. 603 wäre zu tief für die Oboen und uncharakteristisch für Klarinetten allein). Verstärkt wurde schließlich auch die Baßlinie des Chorals, nun in T. 603–07 für Kontrabaßtuba und 1. Baßtuba, dann in T. 608 übernommen von zwei Fagotten, zwei Hörnern und zweiter Baßtuba.

Eine weitere, wichtige Änderung schien zum Ende der Themenüberlagerung in T. 590–94 erforderlich: Die älteren Fassungen zwangen die Überlagerung zurück in die Tonika, die dadurch übermäßiges Gewicht bekam und besonders im Hinblick auf den ersten Takt des folgenden Chorals schwach wirkte, denn ein D-Dur-Sextakkord wird durch einen Orgelpunkt auf D nicht vorbereitet; vielmehr wird im Baß ein G benötigt, das in das Fis aufgelöst wird. Diese schlichte Erkenntnis lieferte die neue Lösung mit chromatischer Sequenzierung vom Schluß des Hauptthemas, der Beibehaltung des Adagio-Themas in Trompeten und Baßtuben, nun imitiert durch die Tenortuba, und einem nahtlosen, chromatischen Anstieg zum Plateau des abkadenzierenden Chorals, zurückgreifend auf die Harmonik in T. 145ff des Adagios (und ähnlich T. 207ff im Psalm 150). Durch den Wechsel der Holzbläser zu akkordisch stützenden Vierteltriolen schon in T. 591, direkt vom Scherzo-Thema der Pauken abgenommen, wird ebenfalls eine bessere Anbindung des Chorals erreicht, und auch die neue Figuration der Violinen bereitet die von T. 595 voraus.

Eine letzte Änderung schien notwendig vor der Coda, beim Wieder-Eintritt des triolischen Hornthemas, infolge einer Beobachtung des Streichersatzes: Die Art und Weise, wie Bruckner dort das triolische Motiv der Streicher präsentiert, wirkt wie eine für ihn typische Begleitung eines massiveren Unisono der Bläser. Aufgrund seiner Struktur scheint es eine Imitation des Hauptthemenkopfes des ersten Satzes zu bilden (synkopierte Imitation des Oktavsturzes), ähnlich wie bereits in T. 383 der Aufführungsfassung ergänzt. Dieser Oktavsturz ist jedoch in Bassposaune und Kontrabaßtuba allein kaum zu hören und rechtfertigt kaum einen solchen Streichersatz, ebenso auch nicht in T. 543 angesichts des massiven Unisono von Streichern, Hörnern und Wagnertuben. Nicht zuletzt war es auch seltsam, daß das lange, vorausgehende Crescendo nicht fortgesetzt wurde: Die Instrumentation, soweit noch aus Bruckners eigenen, vorbereitenden Skizzierungen der Holzbläser auf 31E/»32« erkenntlich, sah jedenfalls hohe Holzbläser ab T. 523 und einen Registerwechsel ab T. 531 mit einem schwächeren Einschub vor, doch dann sollten alle Holzbläser ab T. 539 besser fortsetzen, anstatt völlig zu verschwinden. Aus diesen Gründen wurde nun der Oktavsturz durch die Holzbläser verstärkt (auch erinnernd an T. 367ff des ersten Satzes), die Stimmführung von T. 537f fortsetzend und die Flöten von T. 530 wieder aufgreifend, zunächst in der tieferen Position, ab T. 547 dann mit der höheren Oktave bis zum g^{'''}. Zusätzlich führen nun die unteren Oboen und Klarinetten ab T. 543 eine Reihe von Imitationen ein, um den Anfang der Coda vorzubereiten (auch ein Hinweis zurück zu T. 269f des

Kopfsatzes). Der Holzbläsersatz wurde dabei so arrangiert, daß die Kanons des Triolenmotivs im Blech hörbar bleiben; andererseits ist der Klang nun etwas voller, der später in der Themenüberlagerung (und zu Beginn des Halleluja!) so wichtige Oktavsturz kommt besser heraus, und die gesamte Choralreprise führt nun auf ein höheres Plateau, das bei T. 553 einen größeren Kontrast mit höherer Erwartungs- Spannung zu Beginn der Coda erzeugt. Die Herausgeber hoffen, daß durch diese Änderungen die Coda noch stärker zum Wirken kommt als zuvor. Eine weitere Umarbeitung findet sich in T. 411–14; hier wurden Imitationen der Klarinetten hinzugefügt. Aus strukturellen Gründen wurden die früher bereits ›ad lib.‹ bezeichneten Takte 85/86 ganz entfernt. Dadurch verschiebt sich ab hier die Taktnumerierung gegenüber der früheren Ausgabe um zwei, sowie durch die Wiedereinsetzung des Hauptthemas vom ersten Satz in T. 555 ab T. 561 um vier.

XI. INSTRUMENTATION

Die Vorbereitung der Neu-Ausgabe machte eine erneute Sichtung der Instrumentierung erforderlich: Die Charakteristika der in Wien vor 1900 üblichen Instrumente und Bruckners Schreibweise war dafür unbedingt zu beachten. Unverzichtbar war hier Dieter-Michael Backes' vorzügliche Dissertation *Die Instrumentierung und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Symphonien* (Mainz 1993). Grundsätzliche Erwägungen galten dem von Bruckner verwendeten Tonumfang der einzelnen Instrumente: Für die Fl. vermied Bruckner Noten höher als b^{'''}, die er nötigenfalls in tiefere Alternativen ›umbog‹ (vgl. aber AF 1992, T. 55, ces^{'''}, in der NA zur unteren Oktave korrigiert). Die A.-Pos. würde nicht über das b['] steigen (Scherzo, T. 223; vgl. aber AF 1992, T. 55, in der NA korrigiert). Bruckner vermied im Vc. höhere Noten als e['] in der Neunten (3. Satz, T. 182; die Stelle im Bg. 15D/»16«, urspr. bis e['], hat Bruckner allerdings nachträglich abwärts oktaviert). Dies machte die frühere Rekonstruktion von Bogen [19D/»20«] jedoch recht unglaubwürdig (Vc. bis g^{''}/AF 1992, T. 355). Bruckner verzichtete auch auf den fünfsaitigen Kb. und bevorzugte im Zweifelsfall Noten in höherer Oktave anstelle von Noten unterhalb von E. Die einzige Ausnahme im Finale (Bg. 18D/»19«; FA, S. 281) ist vielleicht ein Schreibversehen aufgrund der *col basso* Notation mit Vc., das hier sicherlich bis zum C geführt werden kann; für Kb. wurde jedoch nunmehr eine typische Oktavierung gewählt. Die extrem hohen Noten der Viol. I in der Ausarbeitung der Coda bis hinauf zum d^{'''} mögen überraschen, insbesondere, da Bruckner in den anderen Sätzen wie auch den letztgültigen Bogen des Finale nicht höher als ces^{'''} schrieb. Angesichts der Extremsituation einer solchen *Coagmentatio* fühlten wir uns jedoch berechtigt, diese Lage einmal zu verwenden, insbesondere, wenn man Bruckners mehrmaliges eigenes »8^{va} sempre« über der Viol. I in ausgeschiedenen Bogen berücksichtigt (2^aC FA, S. 109; 2^bC, S. 113; 2^cC, S. 118: d^{'''}), an gleicher Stelle seine eigene Verwendung des d['] im ersten Hrn.-Paar, das er sonst meist vermied. Leider hinterließ Bruckner die Instrumentierung der Holz- und Blech-Bl. insbesondere im 2. Teil weitgehend der Vorstellungskraft der Nachwelt. Heute stellt sich diese Situation noch schlechter dar, da viele Bogen des Endstadiums verloren sind. Wenn man etwas von Bruckners originaler Klang-Konzeption wiedergewinnen möchte, ist es unerlässlich, eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie die verlorenen Parteien für Bruckner selbst geklungen hätten. Dies geht nur, wenn man die Unterschiede früherer Instrumente und Spielweisen im Vergleich zu heute berücksichtigt: Bruckner hörte Streichinstrumente mit Darmsaiten, gespielt mit einem natürlichen, leichten, differenzierten Vibrato, manchmal mit Portamento, ohne dauerhaftes Sostenuato, stattdessen klar artikuliert und reiner intoniert. Die ›Wiener Flöten‹ hatten einen entschiedenen, aber dünneren Klang; neu waren die durchdringenden ›Wiener Oboen‹ mit birnenförmigem Mundstück, die in den 1870ern aufkamen. Außerdem wurden Klarinetten und Fagotte Wiener Bauweise gespielt. Letztere klangen fast so scharf wie französische Instrumente; viele davon verfügten sogar über einen metallenen Klangbecher! Die Wiener Doppelhörner waren handgearbeitet, enger gebohrt und wie alle damaligen Blechblasinstrumente um gut ein Drittel kleiner und weniger laut; außerdem ließ das dabei verwendete ›Wiener Ventil‹ aufgrund seiner einzigartigen Bauweise ein echtes Legato zu, da bei der Betätigung der Luftstrom nicht unterbrochen wird. Die Wagner-Tuben und Kontrabaß-Tuba (Wiener Baßtuba in F mit Quartventil) waren ebenfalls von spezieller Bauweise. Außerdem waren die strahlenden, ›großen‹ F-Trompeten üblich. Bruckner rechnete schließlich nach wie vor auch in der Neunten mit drei Posaunen unterschiedlicher Mensur: Als die Wiener Philharmoniker 1883 von den 1862 eingeführten Ventilposaunen auf Zugposaunen umrüsteten, wurden Spieler aus Leipzig eingestellt und Instrumente von Penzel angeschafft, darunter jedoch (neben der Tenorposaune und Tenorbaßposaune in B mit Quartventil) immer noch eine Alt-Posaune

in Es! All dies muß berücksichtigt werden, wenn man den Versuch unternimmt, die Instrumentation des Finales fertigzustellen. Andererseits war die AF 1992 noch deutlich von der Hör-Erfahrung mit Instrumenten unserer Tage geprägt. (Dies gilt übrigens auch für alle anderen Spielversionen des Finales, bei denen kein einziger Bearbeiter die zu Bruckners Zeit in Wien üblichen Instrumente berücksichtigt hat!) Weitere Unterschiede der NA ergaben sich durch eine auch unter diesen Aspekten vorgenommene Neu-Sichtung der ersten drei Sätze und anderer Spätwerke nach dem von Samale und Mazzuca beschriebenen ›Analogverfahren‹. So wurde die Instrumentation des Trios in der Gesangsperiode in der NA signifikant ausgedünnt, um mit der verstärkten Reprise zu kontrastieren. Dies folgt Bruckners Vorgabe im Finale der Achten oder auch in der Gesangsperiode vom Adagio der Sechsten (T. 25ff), mit der typischen Anreicherung erst in der Reprise (T. 113ff). Ein besonderes Problem für die Hornisten stellte der Übergang zum Choralthema in der Exposition dar: Bruckner späte Überlegung, in T. 123–28 Wagner-Tb. heranzuziehen, ließe ihnen zum Wechsel der Instrumente nur wenige Takte. Die Vertauschung der Stimmen bis T. 154 verschaffte den Spielern mehr Zeit und korrigierte zugleich die Stimmführung mit Vla. und Vc. Geändert wurde auch die dicke Instrumentierung des ›gregorianischen Motivs‹ (T. 453ff), die den Punktierungen der Viol. 1 kaum eine Chance ließ. Sie wurden nun mit 1. Ob. und Klar., Viol. 2 und Vla. mit 2.3. Ob. und Klar. verstärkt. Auch die seltsame Schreibweise für Klar. und Fag. vor der Choral-Reprise (T. 489–92) wurde vereinfacht, nun dem Modell einer Passage im 1. Satz der IV. Sinfonie folgend (T. 305ff). Weitere Änderungen der Instrumentation teilt der Kommentar mit.

XII. DYNAMIK, PHRASIERUNG UND ARTIKULATION

Bruckner hinterließ im Finale nur wenige spieltechnische Anweisungen; so ist für eine glaubwürdige Vervollständigung des Finales eine genaue Kenntnis der diesbezüglichen Praxis unverzichtbar. Bruckners aufführungspraktischen Hinweise und Gewohnheiten hatte der Verfasser bereits im Zuge seiner Arbeit am Kritischen Bericht zum 1.–3. Satz untersucht; die Neu-Ausgabe des Finales wurde demzufolge noch einmal gründlich revidiert. Allgemein gesagt, bevorzugten die Vorgängerversionen flexible Dynamik-Angaben, die aber oft Bruckners block-artiger Konzeption widersprachen. Beispielsweise enthielt die Steigerung vor dem Hauptthema in der AF 1992 zweimal ein *cresc.* in langen, ostinaten Abschnitten (T. 19, Str.: *f cresc. poco a poco*; T. 31: *cresc. sempre*; T. 39: Bruckners *dim.*). Die NA stellt die Stufen konsistenter heraus (T. 19: *f*; 27: *cresc.*; 31: *ff*; 39: *dim.*; 41: *p dim. sempre*). An dieser Stelle möchten die Herausgeber noch einmal die Bedeutung von Bruckners eigenem »*accel.*« und »*dim.*« in den vier Takten vor dem Hauptthema unterstreichen (FA, S. 133), denn die meisten Dirigenten behalten hier Tempo und Crescendo bei. Bruckner wollte jedoch den unvermittelten Auftritt des Themas besonders herausstellen. In den graduell stärkeren Sequenzen des Anfangs-Mottos in der Durchführung gab es in der AF 1992 ein durchgängiges Crescendo (T. 244/268: *p cresc. sempre*); die NA bevorzugt eine für Bruckner typische Terrassendynamik (*pp*, *p*, *mf*, *f*; vgl. z. B. 1. Satz, T. 77ff). Zu beachten war auch die Bezeichnung von Höhepunkten: Bruckner war stets vorsichtig mit dem *fff*, das er nur für wenige Spitzen reservierte, während er ›örtliche Gipfel‹ nicht stärker als *ff* bezeichnete. So wurden die Höhepunkte in der Fuge (T. 313; T. 342) nunmehr von *fff* zu *ff* reduziert (vgl. z. B. 1. Satz, T. 207). In ähnlicher Weise wurden Phrasierung und Artikulation revidiert. Insbesondere notierte Bruckner das Motto (1. Klar., T. 5ff) nicht einheitlich: Seine drei unterschiedlichen Notationsvarianten wurden in der NA nun stets zu ›Sechzehntel, punktierte Viertel, Sechzehntel, Achtel‹ angeglichen, um Diskrepanzen in der Durchführung und Fuge zu vermeiden (siehe auch weiter unten). Da Bruckner die Gesangsperiode direkt aus dem Hauptthema entwickelte, schien es angemessen, in deren lyrischen Varianten generell eine halbtaktige Artikulation beizubehalten (vgl. z. B. 1. Fl., T. 89ff, früher ein Legato über 4 Takte, nun halbtaktig). Längere Bogen wurden nur benötigt, wenn die Holz-Bl. zusätzliche Resonanz erhalten mußten, z. B. die Klar. nach dem Trio (T. 107–14) oder Holz-Bl.-Verdoppelungen punktierter Str.-Partien, z. B. die Klar.-Verdoppelung im Fugen-Epilog (T. 351ff, in der AF 1992 ganz ohne Legato). Kontrapunkte der Streicher in durchgängigen Achteln wurden nach dem Vorbild des 1. Satzes nunmehr meist in halbtaktigem Legato artikuliert (vgl. z. B. T. 115–20, früher ›zart gestrichen‹, nunmehr halbtaktig gebunden, oder vor der Fuge 287ff, früher ›gezogen‹, nun mit lyrischen Bindebogen). Aufgrund praktischer Erfahrungen wurde die triolische Figuration des Choralthemas nunmehr um Tenuti auf den Vierteln ergänzt, um löcheriges Spiel zu vermeiden. In der Choral-Reprise wurden die Legato-Bogen völlig neu eingerichtet, Bruckners Vorgaben im Te Deum folgend (halbtaktiges

Legato im *p*, ganztaktiges Legato im *pp*). Wolfgang Grandjean lieferte in seiner Studie *Metrik und Form bei Bruckner* bedeutsame Einsichten in Bruckners metrische Ziffern, die die Gewichtung innerhalb von Perioden systematisch regeln. Forschungen des Verfassers ergaben, daß Bruckner auch mit seinen typischen Akzenten (›Druck‹: >; ›Keil‹: ^) eine rhetorische Phrasierung sicherstellen wollte – vorbildlich beachtet insbesondere in Bruckner-Aufführungen von Sergiu Celibidache, Nikolaus Harnoncourt, Daniel Harding und Roger Norrington. Die Revision der Akzente bringt eine entsprechend barocke Beredsamkeit in das Toccatina-artige Finale. Bruckner selbst hat dazu bereits Hinweise in ausgeschiedenen Bogen hinterlassen (2^aC, FA, S. 107, 2^bC, S. 111). Nach dem Vorbild des 1. Satzes wurde das Motto (T. 4 ff) nun konsistent mit einem > auf der zweiten Note bezeichnet; sein Begleiter (1.2. Hrn., Viol. 2, Vla., T. 4 etc.) bekam zusätzlich einen > auf der ersten Note (vgl. 1. Satz, Holz-Bl., T. 78ff; Scherzo, Pos., T. 202ff; 2^bC, tiefe Str.). Das Hauptthema des Finales enthielt bereits Bruckners ^ auf der Ganze-Note, um die Viertaktigkeit anzuzeigen. Verkürzungen des Themas im weiteren Verlauf schienen aber einen zusätzlichen > im dritten Takt zu erfordern. Dies war besonders hilfreich für die Durchhörbarkeit der Fuge, die in der NA eine durchgefeiltere Artikulation erhielt. Harmoniewechsel im Str.-Tremolo (z. B. im Choralthema) bekamen ebenfalls oft zusätzliche > (vgl. 2^aC, tiefe Str., FA, S. 109). Die hinzugefügten > in der Choral-Reprise folgen ebenfalls dem Modell des Te Deum (Anfang).

XIII. TEMPI

Von Bruckner überlebten nur Angaben für acht Stellen im Finale, und dies meist auf ausgeschiedenen Partiturbögen. Der 1. Satz, wohl nur wenig kürzer als das Finale, kam hingegen mit 25 Angaben aus. Die AF 1992 hatte dagegen nicht weniger als 36 Tempoangaben eingeführt. Hauptgrund dafür war die Annahme, daß der Satz drei Tempi benötigen würde, entsprechend dem Modell des Finales der VIII. Sinfonie. Allerdings ist die Gesangsperiode direkt aus dem Hauptthema entwickelt und sollte dessen Tempo teilen, insbesondere, wenn wir Bruckners späte Einführung der Halbe-Fortschreitung aus der Gesangsperiode im Hauptthema berücksichtigen (›3«E). Um das Hauptzeitmaß festzustellen, muß der mit dem 1. Satz gemeinsame, punktierte Toccatina-Rhythmus berücksichtigt werden – das Finale-Thema war sicher nicht schneller beabsichtigt als der Schluß des 1. Satzes. Ein weiterer Hinweis ist die Wiedereinführung der Te Deum-Begleitung in der Choral-Reprise. Mithin wäre das Grundtempo von 1. Satz, Finale und Te Deum (= Not-Finale!) identisch – Bruckners typisches »Allegro moderato«. Doch nach 1878 verwendete Bruckner in seinen Finali keine italienischen Angaben mehr; so erklärt sich der Vorschlag der Herausgeber. Bruckners Metronomangabe im Finale der Achten und seine Äußerungen zum Schluß ihres 1. Satzes als »Totenuhr« legen nahe, daß dies Zeitmaß etwa einem Schlag pro Sekunde entspricht (oder, angesichts des ruhigeren »Moderato« im 1. Satz der Neunten, vielleicht etwas darunter). Die NA entschied außerdem, für das Trio des Finales in Exposition und Reprise 4/4-Takt zu ergänzen, da ihr Charakter und Kontrapunkt zahlreiche Ähnlichkeiten mit den Gesangsperioden des 1. und 3. Satzes aufweist. Forschungen des Verfassers hatten ergeben, daß auch die langsameren Tempi der Gesangsperioden im 1. und 3. Satz eine späte Entscheidung Bruckners waren (vgl. Kritischer Bericht 1.–3. Satz, S. 13, und NA des 1.–3. Satzes, S. XIX). Überdies gab Bruckner selbst im Finale wenigstens zweimal einen Wechsel zu 4/4 vor – in einer früheren Version der Fuge mit kleineren Notenwerten (daher »bedeutend langsamer«, FA, S. 261 und 265, fälschlich übernommen in der AF 1992, nun getilgt), sowie vor allem im Entwurf zum Eingang der Coda. Offenbar entschied sich Bruckner jedoch praktisch mit der nachgelieferten Komposition des Fugen-Epilogs und seinen Zitaten aus dem Te Deum, daß die Fuge im gleichen Grundzeitmaß verlaufen mußte (in der NA »Mäßig bewegt«). Allerdings bedeutet die Berücksichtigung der Coda-Skizze, daß der 4/4-Takt irgendwo bereits etabliert worden sein mußte. Bruckners Gestaltung des Trios, so ähnlich der Gesangsperiode im 1. Satz, schien hierfür schon Grund genug. Ein weiterer Hinweis für ein langsames Tempo ist Bruckners autographes »sehr langs.« vor der Fuge (FA, S. 259) – zwar ohne Wechsel des Metrums, aber eine charakteristische kurze Rückkehr in einem ruhigen Moment (vgl. 1. Satz, T. 375f). Erfreulicherweise förderte die neue Durchsicht der Manuskripte auch noch eine weitere Tempobezeichnung Bruckners zutage, die bisher übersehen worden war: Im 10. Takt von Bg. 16C/›17« (FA, S. 259) steht über der Viol. 1 ein Buchstabe, den Phillips in seiner »Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen« (S. 75) fälschlich als »n [?]« wiedergab. Es handelt sich um ein »r« in Kurrentschrift, ein Kürzel für ein »rit.«, das hier für die Vorbereitung des gleich folgenden langsameren Tempos sehr hilfreich ist. Von besonderer Bedeutung war

auch die im Kritischen Bericht zum 1.–3. Satz mitgeteilte Erkenntnis des Verfassers, wonach Bruckner in seinen späten Werken weitgehend konsequent das »ritardando« vor einer Rückkehr zum vorherigen Zeitmaß, jedoch das »ritenuto« vor einem neuen Tempo verwendete. In zweifelhaften Fällen schrieb er zunächst nur anfänglich »r« oder »rit« ohne Punkt, um ggf. noch Justierungen vornehmen zu können. Die Revision der Tempi gestattete schließlich, die 36 Angaben der AF 1992 in der Neu-Ausgabe auf nurmehr 26 zu reduzieren.

ÜBERSICHT IV: KONKORDANZ DER TEMPO-BEZEICHNUNGEN

Angaben Bruckners	T.	SPCM 1992 [687 Takte]	T.	Ausgabe 2012 [653 Takte]	Metrum; Tempo
<i>Finale</i>		FINALE		FINALE	
C	1	C ; Misterioso, nicht schnell	1	C ; Misterioso. Nicht schnell	♩; Tempo I
<i>accel.</i> (2F/ausgesch.)	39	accel.	39	accel. sempre	
<i>langs.</i> (2 ^a C/ausgesch.)	41	---	41	---	
<i>a tempo</i> (2 ^a C/ausgesch.)	43	a tempo	43	Tempo I ^{mo}	♩; Tempo I
	75	Langsamer	75	---	♩; Tempo I
	106	---	92	riten.	
	107	Noch langsamer	93	C ; Langsamer	♩; Tempo II
<i>rit.</i>	118	rit.	104	---	
	121	a tempo	107	C ; a tempo	♩; Tempo I
	141	accel. sempre	127	accel.	
	143	Erstes Zeitmaß	129	Erstes Zeitmaß	♩; Tempo I
<i>langs.</i> (ausradiert)	289	Langsamer	275	ritard.	Tempo II (in ♩)
	290	rit.	276	---	
	291	a tempo (langsamer)	277	a tempo	Tempo I (aber in ♩)
<i>r.</i>	304	---	290	riten.	
<i>sehr langs.</i>	305	Sehr langsam	291	Sehr langsam	Tempo II (in ♩)
	307	accel. sempre	293	accel. sempre	
<i>Bedeutend langsamer</i> (auf 17C/ausgeschieden)	311	Fuge. Bedeutend langsamer	297	Fuge. Mäßig bewegt.	Tempo I (evtl. in ♩ ...)
	413	riten.	(342)	---	(... dann ab etwa hier in ♩)
	417	Langsamer	399	---	
	431	---	403	---	♩; Tempo I
	433	Noch langsamer	417	riten.	
	444	rit.	419	C ; Langsamer	♩; Tempo II
---	447	a tempo	430	---	
	455	Sehr langsam	433	---	
	457	---	441	---	
	459	a tempo	443	riten.	
	463	accelerando	445	C ; a tempo	♩; Tempo I
	467	Erstes Zeitmaß	449	---	
	471	Langsamer	453	---	
	475	---	457	Langsam	Tempo II (aber in ♩)
	479	stringendo poco a poco	461	---	(♩ = ♩; in ♩)
	487	Erstes Zeitmaß	465	stringendo poco a poco	
	572	rit.	473	Erstes Zeitmaß	♩; Tempo I
	573	Sehr feierlich	554	---	
	578	riten.	---	---	
C	579	C ; Ruhig	561	C ; Langsamer	♩; Tempo II
	595	accel. poco a poco	577	accel. poco a poco	
	603	accel. sempre	585	accel. sempre	
	607	C ; Sehr feierlich	589	C ; Feierlich	♩; Tempo I
	649	riten.	631	---	
	651	a tempo	633	---	
			652	riten.	

Vorschlag für Tempo I: ♩ = 58–63 (identisch zu wählen mit dem Hauptzeitmaß im 1. Satz sowie im Te Deum)

Vorschlag für Tempo II: ♩ = 84–92 (identisch mit dem Tempo der Gesangsperioden im 1. Satz und im Te Deum)

KOMMENTAR

[»1«E]

T. 1–16

S. 4

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

1–4; 1-3-[-4–8]; 1–2; 1–2–

Herangezogene Quellen

1^dC (FA, S. 67–70); SVE 1^eE (FA, S. 95–98) ; Skizze ÖNB 3194/1^r (FA, S. 3)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [»1«E] von 16 T. Länge auf der Grundlage der herangezogenen Quellen (Auslassung der T. 9/10, 12/13, 17–20 von 1^dC, vgl. FA, S. 67–69), unter Reduktion der Instrumentation in den letzten 4 T. (nur Ob. und Str.) zur Herstellung eines passenden Anschlusses an »2«E. (**Abbildung I**) Die AF 1992 hatte eine Rekonstruktion wiedergegeben, die die Wiederholungen der ersten und zweiten Sequenz übersprang; die Struktur war so zu 2+2+4 verändert worden. Diese Gewichtung evoziert jedoch ein Wieder-Innehalten. Bruckners Entwürfe laufen überdies auf eine Lösung in vier Sequenz-Schritten hinaus, wie schon in den ursprünglichen Skizzen erkennbar. Daher wurde hier die von Bruckner im allerersten Entwurf (FA, S. 3) verwendete, später zunächst ausgestrichene Folge B⁶/E⁶ als 3. Sequenz wieder eingesetzt. Die Passage (Des/G–C/Fis–B/E–As/D) knüpft nun an die vorausbereitende, viergliedrige Tuben-Stelle gegen Ende des Adagio an (T. 225f: As/D–Ges/C–Fes/B–D/Gis) und rechtfertigt die entsprechende Umkehrung in der Durchführung (T. 242ff: F/H–G/Cis–A/Es–Ces/F) wie auch die augmentierte, in sich krebsförmige Gestalt zu Beginn der Coda (T. 555ff: B/E–Des/G–E/B–G/Des; 571ff: B/E–C/Fis–D/Gis–E/B; 579ff: Ges/C–As/D–B/E–C/Fis). Außerdem enthalten nun alle Stimmen verschachtelt den ersten Tetrachord des Choralthemas. Schließlich wurde die 4-taktige Adagio-Remineszenz (Fl.; Hrn.) getilgt: Diese Idee war nicht Bestandteil der ursprünglichen Skizzen, sondern wurde von Bruckner in der 2. Arbeitsphase aufgrund des zu g veränderten Orgelpunkts aus harmonischen Gründen eingefügt. Allerdings zeigen die SVE späterer Arbeitsphasen auf E-Papier wieder keine Spur mehr davon; Entwürfen auf 1^dC zufolge wollte Bruckner selbst diese Idee wieder aufgeben (FA, S. 69); eine entsprechende Korrektur auf 1^dC hatte er schon vorgemerkt (FA, S. 68, B.-Pos., erste vier Takte in Tonbuchstaben viermal »a«). Deshalb kehrt diese Rekonstruktion zu Bruckners ursprünglichem Orgelpunkt auf a (wie schon in den ersten Sk., FA, S. 3) zurück. ein wichtiges Argument für die genaue Länge dieses Bg. sind Berechnungen auf »2«E, die darauf hindeuten, daß die ersten 3 Bg. zusammen 50 T. (16; 18; 16) enthalten sollten (vgl. FA, S. 138, rechter Rand). Bruckner hat am Rand der letzten S. eines Bg. öfter die Länge der Bg. bis dahin in Ziffern dargestellt; vgl. z. B. auf 2^cC (FA, S. 115–8) »30« am Ende der 1., »50« am Ende der 3., »60« am Ende der 4. S., aber auch auf der 1. S. von 1^dD (FA, S. 77), wo ebenfalls »50 / 18 / 18« steht (was den Schluß nahelegt, daß dieser SVE erst kurz vor der Niederschrift von »2«E und »3«E entstand). Es kann sich bei diesen Berechnungen jedoch nicht um die Länge formaler Abschnitte handeln – hier beispielsweise die Anzahl der T. vor dem Eintritt des Hauptthemas –, da Bruckner solche Folgen immer T. für T. am oberen oder unteren Seitenrand, manchmal oberhalb der Viol. 1 durchzählte (vgl. z. B. FA, S. 118, 193–9, 285–6, 317–20), nicht aber am linken oder rechten Rand. Außerdem sind verschiedene SVE für den Bg. erhalten, die nur 16 T. enthalten (z. B. 1^{a-e}E, FA, S. 83–98). Die Herunterkürzung auf 16 Takte geht schließlich auch aus den Korrektur-Skizzen auf 1^dC deutlich hervor (vgl. Sektion I des Arbeitsberichts).

Anmerkungen

In dem Hrn.-Ruf (T. 4ff; resp. Viol. und Vla.) wurde auf der Viertelnote vor dem Taktstrich stets ein Druck (>) ergänzt, um motivisch ausdrücklich an das Vorthema des 1. Satzes anzuknüpfen (vgl. dort, Hrn., T. 12ff, auch T. 78ff, 255f, 259–264 etc; siehe später auch im Scherzo, Pos., T. 202ff). Bruckner selbst hat dies Motiv im Finale in einem bereits völlig nuancierten, jedoch wieder ausgeschiedenen Bg. 2^aC (vgl. FA, S. 107ff) ebenso artikuliert, wobei er die nachfolgende lange Note mit einem ^ bezeichnete, was allerdings im **p** von T. 4 wenig Sinn macht. Zum anderen wurde die Notation der Punktierungen angeglichen, die durch die Klar.-Soli ab T. 5 ausgelöst werden; dies hat Konsequenzen für die Notationspraxis dieses Motivs im gesamten Satz: Bruckner experimentierte in den verschiedenen Stadien des Satzbeginns mit ganz unterschiedlichen Formen von Imitationen des Mottos. Aus der ursprünglich geradlinigen Imitation des Viol.-Motivs (Bg. 1A, FA, S. 53) versuchte Bruckner später zunächst eine synkopierte Verschiebung in Anlehnung an das von Beginn an feststehene Ob.-Solo von T. 14ff (vgl. Bg. 1^cC, FA, S. 64f), bevor er auf Bg. 1^dC schließlich zu einer

verkleinerten Imitation kam, wobei er an sich folgerichtig die Punktierungen zu Doppelt-Punktierungen verschärfte. Die AF 1992 gab verwirrenderweise die Klar. davon abweichend wieder, indem der Auftakt einfach punktiert mit Sechzehntel, die Fortsetzung doppelt punktiert mit Zweiunddreißigstel gesetzt wurde, was auf Bg. 1^dC an keiner Stelle so vermerkt ist; allerdings folgte diese Angleichung Bruckners eigenartiger Notation einer ähnlichen Imitation bei der Wiederkehr dieses Motto-Vorthemas noch in der Durchführung (Fl., Bg. 15D/»16«, FA, S. 253ff). Die NA geht nun noch einen Schritt weiter und vereinheitlicht solche Passagen grundsätzlich zur dominierenden Ausformung dieses Motivs im Finale mit Einfach-Punktierungen und Sechzehnteln. Grundlage dafür war Bruckners wohl letztlich auch eigene Erkenntnis zu Beginn der Fuge: Das dort notierte Begleitmotiv aus dem Motto fällt mit seiner eigenen Imitation zusammen (vgl. Bg. 17^dD/»18«, FA, S. 277ff, Fag., später Hrn. und Trp.). Dort hatte Bruckner ursprüngliche Zweiunddreißigstel stets zu Sechzehnteln korrigiert, denn eine solche Differenzierung von Einfach- und Doppelt-Punktierung zur gleichen Zeit wäre im angemessenen Zeitmaß praktisch unausführbar und auch kaum hörbar. — Da Bruckner nur äußerst wenige spieltechnische Angaben gemacht hat – sie waren Gegenstand des allerletzten, hier nicht mehr zustande gekommenen ›Nuancierens‹ –, mußten sie weitestgehend ergänzt werden (vgl. dazu auch die Anmerkungen im Vorwort der NA des 1.–3. Satzes, S. XIff). Bruckners Tonsprache ist jedoch so charakteristisch, daß sich bei genauer Kenntnis die meisten derartigen Bezeichnungen aus der Faktur der Instrumentation praktisch von selbst ergaben. In Zweifelsfällen ließen sich Analogie-Untersuchungen zu ähnlichen Stellen in den ersten drei Sätzen der Neunten oder anderen Spätwerken Bruckners anstellen, die gute Resultate brachten. — Der Beginn des Finales bildet eine Brücke zum Schluß des Adagio und zugleich den Ausgangspunkt für ein Crescendo. Der Pk.-Wirbel sollte ganz sicher *pp* beginnen, analog übrigens auch zum Beginn des 1. Satzes. Die Struktur der Metrik wurde verdeutlicht durch *p* zu Beginn und *dim.* in T. 8, mit Hinblick auf die Generalpause in T. 12. Das nächstfolgende Satzglied sollte sicher ebenfalls leise beginnen. Aufgrund der zusätzlichen Energie (Tremolo in Vla., Kb.) wurde *p* gewählt, die Ob. mit ›Solo‹, das in der Tiefe etwas verdeckte Vc. mit *hervortretend*, die markigen Viol. mit ›G-Saite‹ bezeichnet. Die repetitive Struktur deutet auf ein starkes *cresc.*, das einheitlich in T. 15 angesiedelt wurde.

Bericht

1	›Misterioso; nicht schnell‹ ergänzt.
1–12	Pk.: urspr. Orgelpunkt a nach Sk. (FA, S. 3 & 68) und Korrekturen auf 1 ^d C wieder eingesetzt.
5–12	1. Klar.: Schreibweise der Punktierungen angeglichen (s. oben).
8–10	3. Sequenzstufe B-E ergänzt (vgl. auch Sk., FA, S. 12).
8–12	Metrische Ziffern korrigiert zu [-4–8]
13–16	1. Ob., Str.: Instrumentierung nach den wieder erhaltenen T. 17–18 adaptiert (FA, S. 135)
14–16	1. Ob.: > von Bruckner (FA, S. 70)

»2«E T. 17–34 S. 5 18 (6–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-3-4; 1-8; 1-4; 1-4-

Herangezogene Quellen

Bg. »2«E (FA, S. 135ff)

Status & Musikforensische Synthese

Fertiggestellter, letztgültiger Bg. mit Ganztaktpausen in allen schweigenden Stimmen.

Anmerkungen

Zum Durchlassen der einem Zungenregister ähnlichen Ob. und Klar. an solchen Pleno-Stellen hat sich die Bitte an die Musiker als sehr effektiv erwiesen – wie öfters von Mahler vorgeschrieben –, mit erhobenem Schallbecher zu spielen. — Die Artikulationen konnten weitgehend ausgeschiedenen Versionen entnommen werden (vgl. 2^aC, FA, S. 107ff; 2^bC, S. 111ff). — Gegenüber der AF 1992 wurde das verbal applizierte ›marcato‹ (bzw. ›marc.‹) in der NA weitestgehend getilgt, da Bruckner in den ersten drei Sätzen ausgesprochen sparsam damit war und eigentlich mit >- und ^-Akzenten auskam (vgl. dazu auch NA der Sinfonie, 1. Satz, T. 63, Anm. 8, und T. 493, Adagio, T. 13 bzw. 211 und ebenda, Anm. 84 – die einzigen entsprechenden Stellen in dem gesamten Werk). Jüngere Erkenntnisse zur Instrumentation bei Bruck-

ner (vgl. etwa VIII. Sinfonie, 1. Fassung) deuten sogar darauf hin, daß er die verbale Form »marc.« eigentlich im Sinne eines ›Rinforzando‹ (*rfz*) verstand, ein Ausdruck, den er (leider!) sonst nicht verwendete. Ab T. 31 wäre ›marc.‹ mißverständlich: Um dafür Sorge zu tragen, daß nicht jede lange Note gleich stark überbetont wird, setzt die NA entsprechend des Motivs in den Viol. einen > taktweise über jede Anfangsnote. — Anders als die AF 1992 erkennt die NA die Stationen der ersten großen Steigerung aufgrund der repetitiv-ostinaten Motivik als terrassendynamisch. T. 27–30 führen auf ein höheres energetisches Niveau und waren mit *cresc.* zu bezeichnen; T. 31 bildet mit der Antizipation des augm. Hauptthemas in den Tb. einen *ff*-Vorhöhepunkt. — Die Idee Bruckners, das vergrößerte Hauptthema in den Tb. vorwegzunehmen, ist ein nachträglicher Einfall: Ursprünglich sollten die Bläser, wie auf 2F notiert, nur den punktierten Rhythmus hinausmetterten. Bruckner hat erst später die Ganztaktpausen in den Tb. ausrasiert und überschrieben. Zusätzlich vermerkte er mit Bleistift am oberen Rand der S. »Gesang aus Thema« (FA, S. 138). Er wollte wohl mit der Antizipation die Bedeutung des Themas verstärken und die Zusammenhänge mit dem Gesangsthema intensivieren. Darauf deutet auch die letztgültige Instrumentierung des Hauptthemas selbst mit den neuen Resonanzstimmen in Halben (Tb.; Pos.; K.-Btb.), die den Charakter eines eigenständigen Begleitmotivs bekommen und mit dem Halbe-Motiv in der Gesangsperiode zusammenhängen (vgl. T. 75ff).

Bericht

- 17 **Kb.:** vergessenes Tremolo nach Bg. 2F ergänzt (FA, S. 131).
 17f **1. Ob.:** Halte-Bogen und > ergänzt.
 19–26 **Ob., Klar.:** > von Bruckner vorgegeben, vgl. 2^aC (FA, S. 107ff); **1.–4. Hrn., Trp.:** > und ^ vorgegeben (2^aC, FA, S. 107ff; 2^bC, FA, 111ff); **Vc., Kb.:** Abstriche vorgegeben (2^aC, FA, S. 107ff; 2^bC, FA, 111ff).
 31 Zu dem *ff* vgl. 2^bC (FA, 111), 1. S., 2. T., K.-Btb., *ff* in Bleistift von Bruckner.

»3«E

T. 35–50

S. 8

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-5–12; 1–8;

Herangezogene Quellen

Bg. »3«E (FA, S. 139ff); 2F (FA, S. 131ff)

Status & Musikforensische Synthese

Fertiggestellter, letztgültiger Bg. mit Ganztaktpausen in allen schweigenden Stimmen.

Anmerkungen

Bruckner selbst notierte auf dem vorbereitenden Bg. 2F (vgl. FA, S. 134) »accel.« und »dim.« (vgl. auch »a« auf »3«E, FA, S. 139, links oben, vielleicht versehentlich 4 T. zu früh notiert?). Um diese Wirkung zu verdeutlichen, wurde hier ›accel. sempre‹, außerdem in T. 41 ein *p dim. sempre* ergänzt, um den Ausbruch des Hauptthemas wirklich aus dem Nichts kommen lassen zu können. Manche Dirigenten haben in der Vergangenheit mit dieser Auffassung ein Problem gehabt und die beiden Vorschriften Bruckners zugunsten eines durchgehaltenen *fff* oder eines Crescendo ignoriert. Es sei daher daran erinnert, daß zum einen diese Gestaltung Bruckners ein charakteristisches Bild ergibt, denn hier ist ein Niederfallen vor der Erscheinung Gottes regelrecht auskomponiert. Zum anderen hat diese Passage auch ein konkretes Vorbild, nämlich die Vorbereitung der Hauptthemenreprise im 1. Satz der Sechsten (s. dort, T. 183–94). — Die Artikulation des Hauptthemas wurde gegenüber der AF 1992 beträchtlich modifiziert und differenziert, insbesondere im Hinblick auf dessen Umformung und zahlreiche kontrapunktische Verarbeitung (rect., inv., augm., dimin., imit.) in der Fuge. Der emphatische Druck (>) wurde hier im Sinne eines *rfz* eingesetzt und verleiht dem viertaktigen, recht großen Motivgefüge eine klarer bestimmbare Gewichtung, wie es auch die Lagendisposition der Str. und Fl. in T. 45 nahelegt. Außerdem benötigt dieses viertaktige Glied im Sinne der Untersuchungen von Wolfgang Grandjean zum ›Schwer-Leicht-Pendel‹ der Metrik Bruckners nach der überschweren Note zu Beginn (die von Bruckner selbst stets mit ^ bezeichnet wurde) einen ›Rückschwung‹ im 3. T. Davon abweichend artikulieren nur die Trp. ihr Motiv konsequent im Sinne des Motto (s. oben; ein > auf der einzigen doppelt punktierten Viertel). — In den Str. erwies es sich insbesondere auf modernen Instrumenten als unpraktikabel, jede einzelne Note auf einen neuen Strich zu nehmen. Die Zusammenfas-

sung zweier Noten ist mit etwas Sorgfalt ohne Verlust der Prägnanz der Punktierung akzeptabel; die Variante Note für Note ist allenfalls bei Verwendung leichter Bogen und umspinnener Darmsaiten zu empfehlen.

Bericht

- 39 >**accel. sempre**< ergänzt; »accel.« und »dim.« von Bruckner, vgl. 2F, FA, S. 133.
- 43 >**Tempo I^{mo}**< ergänzt, was nach »accel.« für Bruckner typischer ist. In früheren Versionen hatte Bruckner hier ein Verlangsamen und »a tempo« vorgesehen, vgl. 2^aC, FA, S. 109: oberh. »langs.« und »a tempo«, vgl. aber auch Bruckners Änderungen z. B. beim Hauptthema des 1. Satzes, T. 63 (Kritischer Bericht, S. 10).
- 43, 47 Alle ^ (Bl.) und Abstriche (Str.) von Bruckner, vgl. »3«E, FA, S. 141f.

[>4«E] T. 51–68 S. 11 16? [18?] (5/4?–4–4–5/4?) T.

Metrische Ziffern

-9-10-[-11-12; 1-4;] 1-8; 1-2- // oder -9-10-[-11-12; 1-4;] 1-8;

Herangezogene Quellen

2F (FA, S. 134); 3A (FA, S. 143–46)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [>4«E] von 18 oder 16 T. Länge (vgl. Sektion II und III des Berichts), aus den letzten 2 T. von 2F und dem vollständigen 3A. Zur musikalischen Kontinuität vgl. AP, S. 12–16. Bruckners Tendenz, in Sequenzen zu komponieren, ohne die Instrumentation wesentlich zu verändern, erlaubte eine hinreichend sichere Komplettierung. Die 3. Sequenz des Themas wurde noch auf 2F begonnen und war im 3. und 4. T. analog fortzuführen. Da Bruckner selbst auf 2F den 3. Themeneinsatz auf As mit den metrischen Ziffern 9–10- bezeichnete, der dann mit [-11–12] zu ergänzen wäre, stellte der Schluß des Themas sicher einen 4-Takter dar, der auf 3A ursprünglich noch mit -5–8 bezeichnet war, aber mit [1–4] und nicht [13–16] zu ergänzen war, da Bruckner nur selten Perioden länger als 12 T. bezifferte (1. Satz, T. 227ff).

Anmerkungen

Die ab dem 3. T. auf 3A angedeutete Struktur sollte zweifellos den Höhepunkt des Aufbaus aus 3x4 T. darstellen. Schon das autographe »8^{va}« auf 3A über Viol. 1 bei Eintritt des Ces deutet auf eine volle Instrumentation. Warum zahlreiche Finale-Bearbeiter diese Klimax als ausgedünnte Diminuendo-Struktur instrumentiert haben, ist unerfindlich – insbesondere, wenn man diese 4 T. mit analogen Vorbild-Passagen vergleicht, und zwar im 1. Satz der VII. Sinfonie (T. 245–48), vor allem jedoch im Te Deum, 8 T. vor Schluß des *Aeterna fac*, die Unisono-Passage »in gloria numerari«. Dementsprechend setzen hier Tb., Pos. und K.-Btb. die absteigende, verdoppelnde Linie in Halben fort; Str. und übrige Bl. spielen unisono die für den späteren Verlauf bedeutenden 2-taktigen Verkürzungen des Hauptthemas, und die Trp. wurden – abweichend von der AF 1992 – mit einem »Abgang von der Bühne« ausgestattet, der ebenfalls auf Verkürzungen des Fanfaren-artigen Beharrens auf dem Anfangston beruht, wie es kurz vor der Fuge, in deren Höhepunkt (stets Bruckners eigene Instrumentation) und in der von den Herausgebern bearbeiteten Kadenz der Coda auftritt (T. 619ff, vgl. auch 1. Satz, T. 541ff). — Am Ende des 4. T. (T. 58) wurde im Blech zusätzlich der von Bruckner ausnotierte Terzquart-Akkord der Skizze (vgl. FA, S. 32) zur Abkadenzierung realisiert, der direkt in die Harmonik der folgenden Periode hineinführt und auch die von Bruckner auf 3A bereits angedeutete Instrumentation logisch weiterführt. — Die Notate auf 3A (FA, S. 145) deuten darauf hin, daß ab T. 59ff die Pos. das 1.2. Hrn. zu verdoppeln hatten; Pos. und K.-Btb. wurden so instrumentiert, daß ein logisch rückwirkender Anschluß an die Instrumentation von T. 67ff erzielt wurde. Aufgrund der Dynamik wurde Bruckners entworfene Klar.-Stimme allen 3 Instr. zugewiesen. Die von Bruckner auf 3A notierte Tenorstimme ist ausdrücklich dem Vc. zugewiesen; offenbar sollten die Kb., wie Bleistiftnotizen auf 3A zeigen, eine davon unabhängige Stimme bekommen, die hier als Sequenzierung der Kadenzbildung in T. 58 gestaltet wurde. Aus Gründen der Balance wurden die Vc. für 4 T. mit Fag. verstärkt. — Die Bleistift-Harmonisation in den hohen Streichern auf 3A (FA, S. 154, ab 3. T.) ist wohl lediglich eine Skizze für die später den Bläsern zu übertragende Harmonik. Daher wurde die Ausnotation der AF 1992 dieser Stimmen konsequent getilgt. — Die Viol. hatten ab T. 59 wohl zu schweigen; nur dann macht Bruckners Vermerk »loco« zu Beginn der Gesangsperiode (4A und 4C/»5«, FA, S. 148, 152) einen Sinn. Dies kann sich nur auf die Verdoppelung der Viol. 1 in der hohen Oktave mit Eintritt des Ces-Höhepunktes

beziehen. Die schon auf 3A in Tinte ausnotierte Vla.-Stimme wurde hier wieder eingefügt und aus stimmführungstechnischen Gründen ab T. 63 chromatisch abwärts fortgesetzt. Um die Charakteristik eines ›Nachbebens‹ nach der Klimax zu unterstreichen, wurde hier im Gegensatz zur AF 1992 durchgängiges Tremolo ergänzt; es wäre untypisch für Bruckner, in diesem Kontext so große Notenwerte arco spielen zu lassen. Zugleich antizipiert die Vla. mit den Noten c-h-b-a den Beginn des 2. Teils, der mit dem gleichen charakteristischen, viertönig absteigenden *Passus duriusculus* aus dem Hauptthema des 1. Satzes beginnt. — Die Dynamik wurde entsprechend des aus 3A erkenntlichen Abbaus nach dem sicher *fff* zu bezeichnenden Thema gestaltet. Das *f* in T. 59 ergibt sich aus der Faktur der Instrumentation; Bruckner pflegte solche Passagen selten stärker zu bezeichnen. Sicher ist die leise Choral-Brücke der Blech-BI. ein typisches Element bei Bruckner und sollte ›wie aus dem Grab‹ klingen (vgl. 1. Satz, T. 511). Warum andere Vervollständigungsversuche dieses ›Auslaufen‹ im *f* realisiert haben, ist dem Charakter der Musik nach nicht nachvollziehbar.

Bericht

51–54	Rekonstruiert als Sequenz der Vortakte und anhand von 2F (FA, S. 134).
53–58	Metrische Ziffern [-11–12; 1–2–3–4] ergänzt.
55–68	Rekonstruiert nach 3A (FA, S. 143–46); Instrumentierung sinngemäß aus T. 43–50 fortgesetzt.
55–58	Trp.: Verkürzung des vorausgehenden Motivs, frei ergänzt; Viol. 1: hohe Oktave von Bruckner angegeben (FA, S. 143).
59–66	Pos., K.-Btb.: rückwirkend ergänzt zu T. 67ff; A-, T.-Pos. verdoppeln laut Bleistift-Entwurf (T. 63, FA, S. 145) das 1.2. Hrn.; Kb.: ergänzt anhand von Bleistift-Hinweisen Bruckners (FA, S. 145) als motivische Fortführung des Schlusses von T. 58.
59–62	1. Klar.: Verdoppelung der 2.3. Klar. ergänzt; Fag.: Verstärkung der Vc. aufgrund der Klar. ergänzt; Viol.: Zum Schweigen der Viol. vgl. die Anm. oben wie auch Bruckners Kürzel nach der 1. Note von T. 59, FA, S. 144, 3. T.; Vla.: Tremolo ergänzt.
60	Klar.: analog zu Bruckners Faulenzer in T. 62 wiederholt (FA, S. 145).
63–66	3.4. Hrn.: Fortsetzung der angedeuteten Verdoppelung des Vc. ergänzt; Vla.: von Bruckner wohl als Fortsetzung der in Viol. 2 skizzierten Linie gedacht, vgl. dazu sein Hinweis auf eine Stimmkreuzung (x in Bleistift, FA, S. 145, 2. T., Vla.-Syst.); ausgeschrieben und Tremolo ergänzt. Diese Linie ist die einzige unbedingt nötige für einen harmonisch selbständig geführten Str.-Satz ohne Viol.
67f	3.4. Hrn.: urspr. 1.2. (FA, S. 146f), von Bruckner selbst zu 3.4. korrigiert (vgl. FA, S. 151); Pos., K.-Btb.: Bleistift-Entwurf Bruckners ausgeschrieben.

4C/»5« / [»5«]? T. 69–84 S. 13 16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-3–8; 1–2; 1–8; // oder: 1–8; 1–8; // oder: 1–8; 1–2; 1–8; [1–2]

Herangezogene Quellen

Bg. 4C/»5« (FA, S. 151–54); Skizze ÖNB Mus. Hs. 6086 2^r (FA, S. 33)

Status & Musikforensische Synthese

Fertig instrumentierter Bg. mit Ganztaktpausen in allen schweigenden Stimmen.

Anmerkungen

Wie bereits geschildert, wurde 4C/»5« von Bruckner als »giltig« bezeichnet. Die karge, distanzierte Instrumentation ist von ihm selbst vorgegeben; er bezeichnet damit zwei extreme Gegenpole eines Form-Charakteristikums, das bei ihm üblicherweise sonst die Schlußperiode bildet – das sogenannte ›Doppel-Unisono‹, das meist eine große Distanz gegenüber dem Königsauftritt des Hauptthemas und der menschlich-warmen Gesangsperiode vermittelt. Hier aber sind Hauptthema und Gesangsperiode (»Gesang aus Thema«) ihrerseits schon ein Doppel-Unisono! Um diese Distanz zu unterstreichen, wurden die Lyrismen der AF 1992 konsequent getilgt, insbesondere die schwingende, halbtaktige Legato-Artikulation der Viol. 1 in allen entsprechenden Doppel-Unisono-Passagen. Das Legato blieb für die wenigen aufblühenden Passagen reserviert. — Wie in Sektion III des Berichts ausgeführt, ist es nicht unmöglich, daß Bruckner später noch eine weitere, revidierte Kopie anfertigte, einen verlorenen [»5«] (D oder E), der 16 oder vielleicht 20 T. enthielt. (**Abbildung IV**)

[5/»6«]

T. 85–100

S. 15

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

1–4- [-5–8]; 1–8; (keine metrischen Ziffern von Bruckner auf der 2. S. des Bg.)

Herangezogene Quellen

Skizze ÖNB Mus. Hs. 6086 2^f (FA, S. 33); 5B (FA, S. 164–66)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [5/»6«] von 16 T. Länge. 4 T. G-Dur durch ›lyrischen Kontrapunkt‹ nach der ursprünglichen Sk. ersetzt (FA, S. 33, 4. Akk., T. 1–4); letzte 12 T. gem. 5B, 2.–4. S., unter Hinzufügung eines Kontrapunktes aus der Particellskizze in Viol. 2 (vgl. FA, S. 33, 6. Akk.). Wie bereits oben erklärt, beruht diese Rekonstruktion auf der durch verschiedene Notate gestützten Vermutung, daß Bruckner im Letztstadium der Arbeit am Finale zu seiner ursprünglichen Idee in der Skizze zurückgekehrt sein könnte, wohl nach der Gestaltung der in zwei regelmäßigen Achttaktern verlaufenden Reprise dieses Teils (T. 403ff). Dabei darf nicht übersehen werden, daß Bruckner die entsprechende Passage in der Skizze ausdrücklich nicht ausstrich (vgl. FA, S. 133, 4. Akk.), wohl aber die darauf folgenden, später durch Fl., Ob. und Klar. ersetzten T. der Akk. 5. Demzufolge müßte das G-Dur in den ersten 4 T. wieder getilgt und durch eine Repetition des Themas einschließlich des lyrischen Kontrapunkts ersetzt werden (hier in Vorbereitung des Trio-Beginns in der Viol. 2, anders als in der Reprise). Die Instrumentation ergibt sich aus Bruckners Vorgaben (Viol. mit Thema und Kontrapunkt; Vla./Vc. und verstärkende 1.2. Hrn. mit dem Halbe-Motiv).

Anmerkungen

Mit dem Beginn des »Trios« wurde in Viol. 2 jener neue Kontrapunkt eingefügt, den Bruckner in der Skizze entworfen hatte (vgl. Akk. 6), obwohl 5B noch beide Viol. in Unisono aufwies (FA, S. 165, 1. T.). Leider fehlt der korrespondierende Bg. [24/»25«] in der Reprise; auch die Skizzen für die Reprise der Gesangsperiode weisen diesen Kontrapunkt natürlich nicht auf, da Bruckner in der Skizze die Reprise des Trios nicht ausnotiert, sondern nur verbal vermerkt hat. Bruckner hätte den Kontrapunkt sicher nicht an dieser Stelle skizziert, wenn er ihn nicht hätte einfügen wollen. Die Einfügung ist auch aufgrund der dadurch angestoßenen Motiv-Entwicklungen unbedingt notwendig. Oben wurde gezeigt, daß Gesangsperiode und Trio in der Reprise insbesondere in der kontrapunktischen Faktur in der Regel nicht von der Exposition abweichen, sondern allenfalls in der Lagendisposition und Farbe der Instrumentierung. Bruckners Terminus »Trio« rührt nicht zuletzt von daher, daß in diesem Gefüge im Wesentlichen immer drei Stimmen des Streicher-Satzes führend beteiligt sind, nämlich Melodie, Alt-Figuration und Tenor-Bewegung über oft ostinaten Bässen (vgl. z. B. Adagio, T. 57ff; s. auch 1. Satz, T. 123ff). Aus Stimmführungs-Gründen wurde Bruckners Skizze des Kontrapunktes parallel zur Reprise um ein Viertel nach vorn verlängert; dies erlaubte auch die Ergänzung einer charakteristischen Imitation der Viol. 2 im Solo-Hrn. (vgl. Adagio, T. 57ff) zur lyrischen Intensivierung der Passage. Zu den von Bruckner vorgegebenen Instrumenten im 5.–8. T. von 5B (vgl. T. 89–92) wurde zuvor in der vielleicht gar für diesen Zweck freigelassenen 1. Ob. ein ritardierendes, überleitend-lyrisches Element (a-h-c-cis) eingefügt, das den erwähnten Kontrapunkt vorausbereitet (vgl. Viol. 2, T. 96f: dis-cis-h-b) und in etwas anderer Form bereits in der ursprünglichen, später ersetzten 4-taktigen Skizze vorgegeben war (vgl. FA, S. 33, 5. Akk., letzter T., 3. Syst.: ais-h-cis-, fortgesetzt im 1. T. 6. Akk., cis). Da in T. 97ff die Viol. 2 ihre Aufgabe ändern und die 2.3. Klar. erst 4 T. später mit ihren Achtel-Repetitionen die Motorik des Kontrapunktes fortführen (T. 101), schien es schließlich nötig, im 5. T. des Trios nach einer Überbrückung zu suchen, die einer weiteren, in dieser Form später verworfenen Skizze Bruckners entnommen wurde; vgl. FA, S. 34, 3. Akk., 3. Syst.: des-ges-f-es-eses, hier transponiert zu f-b-a-g-fis (T. 97f). Dadurch erscheint eine sehr ähnliche Situation wie im 1. Satz, T. 105–08; in Anlehnung daran wurde dies Motiv hier der 1. Fl. und 1. Klar. in Oktaven zugewiesen. — Die Instrumentation zu Beginn des Trios in der NA (T. 93–98) weicht stark von der AF 1992 ab (vgl. dort, T. 107–12) und wurde hier erheblich ausgedünnt, denn im Zuge des im Bericht angeführten Vergleichs von Bruckners Gesangsperioden in Exposition und Reprise zeigte sich, daß in der Regel die Exposition vergleichsweise schwach, die Reprise jedoch stärker instrumentiert ist. Dementsprechende Änderungen wurden hier vorgenommen. Als unmittelbares Modell für die neue Instrumentation dieser Ausgabe diente neben den entsprechenden Partien im 1. und 3. Satz der Neunten vor allem die Gesangsperiode im Adagio der VI. Sinfonie, die in der musikalischen Faktur viele Elemente des Trios im Finale vorausnimmt (vgl. dort, Adagio, T. 25–40 bzw. 113–28). Die Hauptlinien der Str. wurden hier nicht durch Bläser

verdoppelt. Es tritt lediglich die ergänzte Hrn.-Imitation hinzu (T. 93–96), außerdem stützende Töne der Hrn. (3.4. Hrn., T. 93–96; 1.2. Hrn., T. 97f), in Anlehnung an den Beginn der Gesangsperiode im 1. Satz (vgl. dort, T. 97f, 7.8. Hrn.) und das Adagio der VI. Sinfonie (vgl. dort, T. 25–30, 1.–4. Hrn.). — Der Registerwechsel in T. 96, nahegelegt durch das Aussetzen der Kb., bringt das erwähnte Element in 1. Fl. und 1. Klar. in Oktaven (vgl. auch 1. Satz, T. 106–08) sowie eine kurze Verstärkung der Viol. 2 durch die 1. Ob., die nun an ihr früheres Motiv von T. 92f in Umkehrung anknüpft (vgl. a-h-c-cis mit T. 96ff, umgekehrt dis-cis-h-b). Um im 2. Teil noch eine Steigerung hiervon zuzulassen, bewegt sich die Dynamik zunächst von *p* zu *mf*; dann zu *p dim.* und in der 2. Periode von *pp* über *cresc. sempre* zu *f*. (Vgl. auch die Anmerkungen zu T. 417–30.)

Bericht

85–88	Viol. 1: gemäß FA, S. 163; Viol. 2: gemäß Skizze, FA, S. 33; 1.2. Hrn., Vla., Vc.: gemäß der Reprise; vgl. T. 403ff, s. FA, S. 299.
92f	› riten. ‹ ergänzt; 1. Ob.: ergänzt, vgl. Skizze, FA, S. 33, 5. Akk., letzter T. und 6. Akk., 1. T.
93	› Langsamer ‹ und 4/4-Takt ergänzt.
93–96	1. Hrn.: ergänzt; vgl. z. B. 1. Satz, T. 429–32; 3.4. Hrn.: ergänzt, vgl. z. B. 1. Satz, T. 97f; VI. Sinfonie, Adagio, T. 25ff; Viol. 2: ergänzt lt. Skizze (FA, S. 33, 6. Akk.).
96–98	1. Ob., 1.2. Hrn.: Verdoppelungen von Viol. 2, Vla., Vc. ergänzt.
97f	1. Fl., 1. Klar.: ergänzt nach Hinweisen in den Skizzen, FA, S. 34; vgl. auch 1. Satz, T. 106–8 und 429–32.
100	Vc.: letzte Note d' (Sechzehntel) und punktierte Achtelpause von Bruckner vergessen und gem. T. 426 (FA, S. 301) ergänzt; vgl. T. 97, s. auch FA, S. 166.

[6C/»7«]	T. 101–118	S. 17	18 (6–4–4–4) T.
-----------------	-------------------	--------------	------------------------

Metrische Ziffern

1–6 (letzte 3 auch alternativ 1–3); 1–8; 1–4-

Herangezogene Quellen

6^cB (FA, S. 173–76)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [6C/»7«] – wohl lediglich eine von Bruckner ins Reine geschriebene und auf der letzten S. korrigierte Version von 6^cB. Variante der Viol. 2 in den letzten 4 T. nach dem Entwurf und dem anschließenden 7C/»8« ausgearbeitet.

Anmerkungen

Eine heute verlorene Reinschrift dieses ursprünglich von Bruckner bereits mit »fertig« bezeichneten Bg. (FA, S. 176, unten rechts) erfolgte offenbar, weil er eine Umarbeitung der letzten 4 T. unternommen hatte, die auf der letzten S. bereits skizziert ist und mit dem ebenfalls neu abgeschrieben und geänderten Bg. 7C/»8« fortgesetzt wurde. Die ersten 3 S. waren jedoch offenbar fertig instrumentiert; schon auf 6^cB sind etliche schweigende Stimmen mit Ganztaktpausen versehen. Die Rekonstruktion der AF 1992 dieser letzten S. war inhaltlich überzeugend: Die 1. S. von 7C/»8« (FA, S. 181) weist nur Viol. und Vla. als beteiligte Stimmen auf; alle anderen Instrumente sind mit Ganztaktpausen versehen. Dies legt nahe, daß Bruckner die ursprüngliche 8-taktige Antizipation der späteren Choral-Begleitung mit Achteltriolen in den Fl. (FA, S. 176f) ganz getilgt hat; sie wäre stimmungstechnisch auch nicht gemeinsam mit der von Bruckner skizzierten Variante für die Viol. 2 möglich. Anstelle der von Bruckner auf der letzten S. von 6^cB halbtaktig in Vierteln zupfenden Kb. unterlegt die Rekonstruktion der S. schon in der AF 1992 einen gestrichenen Halteton: Zum einen liegt nahe, daß Bruckner dies antizipierende Element (vgl. T. 129ff) ebenfalls getilgt hat; zum anderen steht auf der endgültigen Version des folgenden Bg. kein arco beim nächstfolgenden Kontrabaß-Einsatz, anders als auf 6^cB (vgl. FA, S. 178 unten mit 182 unten), woraus folgt, daß bereits vorher auf dem heute fehlenden Bg. arco gegeben war – es sei denn, Bruckner habe, wie es bei ihm oft vorkam, im Kb.-System bei der Abschrift lediglich die entsprechende Angabe vergessen (s. immerhin auch das dort möglicherweise fehlende Tremolo, FA, S. 182 unten, das hier gegenüber der AF 1992 ergänzt wurde). Da die Pizzicato-Bässe ein vorangehendes Moment bilden, das zwar gut zum Beginn der Steigerung vor

dem Choral, weniger aber zum zarten Ausklang der Gesangsperiode paßt, wurde die alte Konjektur (=Halteton im Kb.) beibehalten. — Abweichungen von der AF 1992 betreffen insbesondere Artikulation, Phrasierung und Dynamik.

Bericht

- 104 Bruckners »rit.« wurde hier getilgt, da es offenbar nur den Hinweis für eine Erweiterung um 2 T. eines früheren Arbeitsstadiums darstellte (vgl. FA, S. 169), später ausgearbeitet durch Einfügen zweier zusätzlicher Taktstriche (FA, S. 173). In der Parallelstelle in der Reprise fehlt jedes Ritardando; außerdem ist dort die ursprüngliche sechstaktige Metrik beibehalten, weshalb Bruckners Korrektur der letzten drei Ziffern zu »1–2–3« hier nicht berücksichtigt wurde (vgl. FA, S. 302). Aufgrund der langen Generalpause machte ein Ritardando hier wenig Sinn.
- 107 »a tempo« ergänzt. Die Rückkehr zur Motivik von T. 75ff und die Notwendigkeit, das Hauptzeitmaß wieder zu etablieren, erforderte die Einfügung eines Alla-Breve-Zeichens.
- 113f **2. Ten.-Tb.:** analog zu T. 112 und zur besseren Balance mit 1. ergänzt.
- 115–18 **Fl.:** Text des ausgeschiedenen Bg. getilgt (vgl. FA, S. 176, s. auch Ganztaktpausen 7C/»8«, FA, S. 181); **Viol. 2:** Text des ausgesch. Bg. durch die von Bruckner skizzierte und auf 7C/»8« weitergeführte Variante ersetzt (FA, S. 181); **Vla., Vc.:** Text des ausgesch. Bg. beibehalten; **Kb.:** ursprünglicher Text (pizz.) aufgrund eines fehlenden »arco« auf 7C/»8« durch Halteton ersetzt (vgl. die Anm. weiter oben).

7C/»8« **T. 119–36** **S. 20** **18 (4–6–4–4) T.**

Metrische Ziffern

–5–8; 1–6; 1–2; 1–6–

Herangezogene Quellen

Bg. 7C/»8« (FA, S. 181–84)

Status & Musikforensische Synthese

Fertig instrumentierter Bg. mit Ganztaktpausen in allen schweigenden Stimmen.

Anmerkungen

Hier beginnt eine erhaltene Serie von voll austrumentierten, letztgültigen Bg., von Bruckner meist mit »fertig« abgezeichnet. Ursprünglich war wohl der gesamte 1. Teil in diesem Zustand vorhanden; 4 oder 5 der insgesamt 12 Bg. sind verlorengegangen. Abweichungen zur AF 1992 beschränken sich auf zahlreiche kleine Änderungen in der Dynamik, Artikulation und Phrasierung.

Bericht

- 121f **Viol. 1:** original doppelt punktierte Achtel und Zweiunddreißigstel; hier aufgelöst zu punktierten Achteln und Sechzehnteln (siehe oben; vgl. FA, S. 181).
- 122 Fermate von Bruckner.
- 123 **K.-Btb.:** original 2. Note irrtümlich E (vgl. B.-Tb.), hier zu F korrigiert.
- 123–28 **Kb.:** original ohne Tremolo; Tremolo ergänzt (vgl. auch FA, S. 178); Bruckner übersah öfter Nuancen im Kb.-System, wie auch im Kritischen Bericht zur NA des 1.–3. Satzes erklärt.
- 125 **1.2. Hrn.:** »gestopft« ergänzt, um diese aus dem 1. Satz von Bruckner selbst eingesetzte Farbe noch einmal im Finale zu bringen (vgl. 1. Satz, T. 161).
- 127 »accel.« ergänzt, ähnlich wie im 1. Satz (T. 161).
- 129 »Erstes Zeitmaß« aufgrund des Vorherigen ergänzt, aber auch, um doppeldeutig auf die wieder aufgenommene Motivik vom Satzbeginn hinzuweisen.
- 131 **1.2. Hrn.:** original ohne »a 2« und Ganztaktpausen, allerdings auch einfach gehalst, trotzdem aber wohl verdoppelt gemeint; vgl. das »a 2« Bruckners im 5.6. Hrn. 4 T. später (FA, S. 184), siehe aber auch FA, S. 190; aus Gründen der Balance wurde hier die Verdoppelung beibehalten; »offen« wg. T. 125 ergänzt; **Vc.:** »divisi« von Bruckner; **Kb.:** »pizz« von Bruckner, darüber ein »p«, das ein **p** oder auch den ersten Ansatz des erst zu nahe an den Noten gesetzten »pizz.« bedeuten könnte; gleichwohl macht **p** hier auch Sinn.

- 134 **Kb.:** original $\frac{7}{4}$; gemeint ist aber wohl der gleiche Rhythmus wie T. 138, vgl. der ausgeschiedene Vorläufer 7B, FA, S. 180, 2. T., wo Bruckner das 2. Viertel E ausgestrichen und teilweise ausrasiert hat; infolgedessen hier analog korrigiert.
- 134–38 **3.4. Hrn.:** original 5.6., hier geändert, um den Spielern mehr Zeit zum Wechsel der Instrumente zu geben (vgl. T. 129 Bruckners »Corni in F« nach vorherigen Tb.).

8B/»9« **T. 137–52** **S. 21** **16 (4–4–4–4) T.**

Metrische Ziffern

-7-8; 1-8; 1-6-

Herangezogene Quellen

Bg. 8B/»9« (FA, S. 189–92)

Status & Musikforensische Synthese

Fertig instrumentierter Bg. mit Ganztaktpausen in allen schweigenden Stimmen.

Anmerkungen

Aufgrund des vorherigen Wechsels des unteren Hrn.-Paars, aber auch aufgrund der im Original sehr exponierten Lage des 5.6. Hrn. in T. 151–55 (FA, S. 192f) wurde von T. 139–54 die Ordnung der Stimmen der unteren Hrn.-Paare neu geordnet. Dadurch ergibt sich von T. 154 zu 155 auch eine natürlichere Stimmführung des 1.2. sowie 3.4. Hrn. mit Vla. und des 5.6. Hrn. mit Vc.

Bericht

- 138 **3.4. Hrn.:** aufgrund der hier hinzutretenden Viol. und somit der plötzlichen Verstärkung der Oberstimme wurde hier die etwas schwache Vla. mit dem Auftakt-Viertel a' ergänzend verstärkt.
- 139–46 **5.6. Hrn.:** im Original 3.4. Hrn. (s. oben).
- 141 **2.3. Klar.:** vorletzte Note im Original eindeutig fⁿ (klingend esⁿ), falsch in der AF 1992 wie auch der »rekonstruierten Autograph-Partitur« (s. dort, S. 38), hier korrigiert.
- 147–54 **3.4. Hrn., 5.6. Hrn.:** im Original gegeneinander vertauscht (FA, S. 191–93).

9B/»10« **T. 153–68** **S. 24** **16 (4–4–4–4) T.**

Metrische Ziffern

-7-8; 1-8; 1-6-

Im Gegensatz zur AF 1992 sind hier nur Bruckners eindeutige metrische Ziffern wiedergegeben, nicht aber die Ziffern, die in der AF 1992 als angebliche Alternativen beigegeben wurden, aber wohl tatsächlich Entwürfe zu einer erheblichen Erweiterung der Passage durch Wiederholung und Auslassung bestimmter T. darstellen könnten. Eine Ausnahme bieten die zugesetzten Ziffern 9–16 ab T. 163, die hier beibehalten wurden, weil nicht ganz klar ist, ob Bruckner nicht doch eine 16-taktige Periode und nicht die beginnende Durchzählung aller T. dieses Formabschnitts gemeint haben könnte. Dafür spricht, daß auf Bg. 10A/»11« zwar noch die Ziffern »17« und »18« ungetilgt stehen, aber ab S. 2 (FA, S. 198) mit Beginn der »19« die Ziffern von Bruckner wieder ausgestrichen wurden.

Herangezogene Quellen

Bg. 9B/»10« (FA, S. 193–96)

Status & Musikforensische Synthese

Fertig instrumentierter Bg. mit Ganztaktpausen in allen schweigenden Stimmen.

Bericht

- 155 **Kb.:** »arco« original.
- 159 **1. Trp.:** emphatischer > von Bruckner; in 2.3. Trp. wie original in T. 182 ergänzt.

- 168 **1.2. Hrn., 5.6. Hrn.:** Bogen des Originals sicher nicht als Legato, sondern Bezeichnung der Triole gemeint (vgl. auch FA, S. 193, 3. T., Viol. 1, 2. Triole) und hier mit > als Marcato ergänzt; **Trp.:** Halte-Bogen in der 1. Trp. original, fehlt aber in 2.3. und wurde hier nachergänzt (von Bruckner bereits zur Korrektur vorgesehen, vgl. direkt daneben das Bleistift-Kreuz, FA, S. 196).

10A/»11« **T. 169–84** **S. 26** **16 (4–4–4–4) T.**

Metrische Ziffern

-7–8; 1–8; 1–6-

Herangezogene Quellen

Bg. 10A/»11« (FA, S. 197–200)

Status & Musikforensische Synthese

Fertig instrumentierter Bg. mit Ganztaktpausen in allen schweigenden Stimmen.

Bericht

- 170 **Vc., Kb.:** im Original unklar, da Bruckner drei verschiedene Varianten überlegte; aufgrund der Positionierung der Noten und Pausen im Kb. wie gedruckt entschieden; **Viol.:** der von den Herausgebern ausnahmsweise auf der 2. Triole ergänzte Legato-Bogen erklärt sich als beabsichtigte Verbindung zum 1. Satz, T. 518.
- 179 **Notabene:** hier notierte Bruckner mit Bleistift in 1. Ob. und Fag. eine Transposition nach C-Dur (FA, S. 199) und schrieb darüber »Anfang«; offenbar stellt dies die Skizze einer möglichen Überleitung zum Te Deum dar, welches mit T. 193 beginnen sollte: dort schrieb Bruckner oberhalb »Te Deum« (FA, S. 202). Ob Bruckner diesen Entwurf anderswo ausarbeitete, ist nicht bekannt, doch ist die angezeigte Transposition aufgrund des Umfangs der hier beschäftigten Instrumente so nicht ohne weiteres möglich. Gleichwohl handelt es sich hier um den eindeutigen dokumentarischen Nachweis, daß Bruckner unbedingt auf das Te Deum als Ersatzfinale rechnete – was bisher von vielen Forschern in Abrede gestellt worden war.
- 180f, 182f **B.-Pos., K.-Btb.:** Halte-Bogen von Bruckner übersehen.
- 182 **Trp.:** emphatische > in allen drei Stimmen von Bruckner (vgl. T. 159).

11A/»12« **T. 185–200** **S. 29** **16 (4–4–4–4) T.**

Metrische Ziffern

-7–12; 1–8; 1–2-

Herangezogene Quellen

Bg. 11A/»12« (FA, S. 201–04)

Status & Musikforensische Synthese

Fertig instrumentierter Bg. mit Ganztaktpausen in allen schweigenden Stimmen. Eine Reinschrift des Bg. ist aber wohl verloren (vgl. FA, S. 204, Bruckners Notiz »12 neu«).

Bericht

- 185f, 187f **Pos., K.-Btb.:** Halte-Bogen von Bruckner übersehen.
- 189f **B.-Pos., K.-Btb.:** Halte-Bogen von Bruckner übersehen; **K.-Btb.:** der plötzliche Lagenwechsel nach oben von T. 188 zu 189 ist merkwürdig und vielleicht nur ein Versehen Bruckners nach dem Wenden der S., blieb aber hier so stehen, da offenbar spätestens ab T. 191 die K.-Btb. mit der B.-Pos. zu spielen hatte.
- 190 **7.8. Hrn.:** das im Original ausgehaltene C_{is} von T. 189 wurde hier ersetzt durch eine Verdoppelung mit dem 5.6. Hrn., da diese Stimmen ab T. 191 unisono geführt sind; so ergibt sich eine Verstärkung der Gegenmelodie des 5.6. Hrn. zur Trp., die hier zusätzlich mit einem ergänzten Legato-Bogen von 189 zu 190 intensiviert wurde.

- 191 **Trp., A.-, T.-Pos.:** ^ in Tinte von Bruckner.
- 192 **1.–4. Hrn.:** Halte-Bogen von Bruckner übersehen.
- 193f **1. Trp.:** ursprünglich wie 2.3., von Bruckner ausrasiert und aufwärts oktaviert; **2. Trp.:** zur Verstärkung der 1. Trp. von den Herausgebern zusätzlich angeglichen.
- 197f **B.-Pos., K.-Btb.:** ^ in Tinte von Bruckner.
- 199f **A.-, T.-Pos.:** auf 1. Note in beiden Stimmen emphatischer > in Tinte von Bruckner, daher bis T. 201 und in Vla. ergänzt; **B.-Pos., K.-Btb.:** Halte-Bogen von Bruckner übersehen.
- 199–202 **2.3. Klar., 1. Fag.:** erste 2 T. rückwirkend ergänzt (FA, S. 217, Entwurf 1. Ob. h–e).

»13a«E T. 201–16 S. 31 16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-3–8; [1–8; 1–2-] (1–6- sichergestellt durch »13a«E, FA, S. 217; -7–8 folgt in 1. Fl., S. 218)

Herangezogene Quellen

Bg. »13a«E (FA, S. 217–20); 12C (FA, S. 205–07)

Status & Musikforensische Synthese

Von Bruckner eigenhändig numeriert; ausinstrumentiert auf der Grundlage von 12C (T. 1–10). (vgl. Sektion IV des Berichts) — Ursprünglich folgte 11A/»12« ein verlorener [12/»13«]. Darüber hinaus ist jedoch noch dieser sehr späte, sauber geschriebene Bg. vom August 1896 enthalten, der von Bruckner bereits mit »13a« bezeichnet wurde und offensichtlich zur Ausarbeitung bestimmt war. Er enthält eine glaubwürdige Erweiterung des Durchführungs-Beginns. Notiert ist bereits die Linie der Fl. mit Ganztaktpausen, außerdem in Bleistift in der 1. Ob. wohl die Tenorstimme. Die ersten beiden T. enthalten die 2. Hälfte des augm. Te Deum in Ganzen; auf dem verlorenen, ins Reine geschriebenen [»12«] hätte das Motiv wohl im vorletzten T. eingesetzt und wurde in der AF entsprechend ergänzt. Bemerkenswerterweise hat Bruckner die Metrik korrigiert, wonach das Te Deum in der Solo-Fl. im 5. T. der Periode einsetzt; T. 199f waren entsprechend mit 1–2- zu beziffern (vgl. auch Bruckners bereits vorgenommene Bleistift-Korrektur, FA, S. 204 unten). Dies hat besondere Konsequenzen für die Ansiedelung des Durchführungs-Beginns, denn Bruckner ließ Formteile grundsätzlich nicht inmitten einer Periode beginnen. Ursprünglich schrieb Bruckner zu Beginn des Fl.-Solo mit dem Te Deum-Motiv (T. 203) »2. Theil«, was früher zugleich der Beginn einer neuen Periode war (vgl. FA, S. 205). Auf »13a« beginnt das Solo jedoch im 5. T. der Periode und endet mit dem 8. T. (FA, S. 218, oberh. der Fl.). Danach sind keine Ziffern mehr vorhanden. Dies legt nahe, daß Bruckner nunmehr das Te Deum-Motiv noch als Bestandteil des Choral-Epilogs betrachtete, während es zuvor offenbar als Element des 2. Teils betrachtet wurde. Möglich ist auch, daß Bruckner den eigentlichen Beginn des 2. Teils verschleiern wollte: Eine Skizze zum Ende des 1. Teils, die später offenbar auch für die Coda weiter verwendet wurde (FA, S. 49), weist 10 T. nach Eintritt des Fl.-Solo einen Doppelstrich auf, was auf ein noch weiteres Hinauszögern des 2. Teils zumindest hindeutet. Ziel dieser Erweiterung war es offenbar, ähnlich wie im 1. Satz zu Beginn des 2. Teils eine Distanz zum Höhepunkt der Schlußperiode zu schaffen und zugleich die erwartungsvolle Stimmung des Satzbeginns wiederherzustellen, wobei dann Motive aus der Schlußgruppe mit Motiven vom Satzbeginn kombiniert werden sollten. Im 1. Satz entwickelte Bruckner aus dem Kern des Hauptthemas und dem nachträglich ausgeweiteten Hrn.-Solo (b-a-g-f, 1. Satz, T. 219–26) eine absteigende Streicherlinie (es-des-c-b-as, T. 231ff). Ein ähnlicher Abstieg geschieht im Finale am Ende der Schlußperiode, hier nun als zweimaliger *Passus duriusculus* (c-h-b-a; g-fis-f-e). Damit griff Bruckner nicht nur auf das Ende des Hauptthemas zurück (vgl. T. 63–6, Vla., c-h-b-a); er knüpfte auch noch deutlicher an das Hauptthema des 1. Satzes an (c-h-b-a; 1. Satz, T. 67f). Über dem von Bruckner vorgegebenen Orgelpunkt E macht dieses Motiv eher Sinn in der Gestalt d-cis-c-h; vgl. dazu auch die von Ihm selbst in Bleistift notierte Tenorstimme in der 1. Ob. in den letzten 2 T. von »13a« (d-cis; FA, S. 220). Der ostinate Triolenrhythmus der Viol. sollte wohl, wie auch alle erhaltenen früheren SVE des Durchführungsbeginns zeigen, durchgehend unterlegt werden; darauf deuten auch etliche Faulenzer Bruckners im weiteren Verlauf. Schließlich sollte auch, wie das Beispiel des 1. Satzes und erhaltene Notate in den nachfolgenden SVE zeigen, das punktierte Motto vom Beginn wieder eine Rolle spielen. Aus all dem hatte bereits die AF 1992 eine überzeugende Vervollständigung von Bg. »13a« gewonnen, die hier weitgehend beibehalten wurde. Diese frühere Ideen von Samale und Mazzuca aufgreifende Vervollständigung erfüllt mehrere wichtige Funktionen: Das eingefügte, eintönige Motto und seine parallel dazu verschobene Imitation bereitet die wichtige Rolle dieses neuen »Doppelmotivs« in der Fuge voraus und ist hier stringent durch Bruck-

ners eigene Ausarbeitung auf dem erhaltenen 13E/»14« (vgl. FA, S. 225). Der bereits nach dem Ende der von Bruckner noch nummerierten Periode im 7. T. des Bg. (T. 207) eingeführte *Passus duriusculus* stellt für den Hörer die Verbindung zu dem massiven Abstieg dieses Motivs kurz zuvor im Baß her, damit er nicht den Faden verliert. Er ist insbesondere auch deshalb besonders wichtig, weil er eins der Grundelemente der Sinfonie darstellt und mit ihm offenbar auch die Coda des Finales beginnen sollte (vgl. T. 561ff). — Die Passacaglia-artige, ostinate Wiederholung des Motivs macht es für den Hörer deutlicher und rechtfertigt zugleich die spätere, Steigerungs-artige Diminution zu Halben, die aus den wieder erhaltenen ersten beiden T. von 13E/»14« (vgl. FA, S. 225) zweifelsfrei hervorgeht: Offenbar mit dem Beginn der dort fortgesetzten, 6 T. früher beginnenden Periode hatte das Motiv wohl mit größter Wahrscheinlichkeit von d absteigend in Halben neu anzusetzen; anders (etwa unter Beibehaltung emphatischer Schritte in Ganzen) machte Bruckners Vorgabe von Halbe-Noten im 8. T. dieser Periode (vgl. T. 234) keinen Sinn. Schließlich setzt die Ausarbeitung auch eine langfristige kontrapunktische Strategie zur Verarbeitung des Te Deum-Motivs in Gang, das hier von Bruckner offensichtlich zunächst in Ganzen (T. 199–202), dann in Vierteln (Fl., T. 203–05), dann doppelt augmentiert gebracht wird (T. 209–14). Der chromatische Abstieg hin zu der 1. Note des wieder erhaltenen 13E/»14« (FA, S. 225) bestätigt sich vielleicht auch zusätzlich durch Randnotizen auf dem offenbar zu ersetzen gewesenen 11A/»12«, wo Bruckner am rechten Rand in Buchstaben die Töne von D bis Fis in Tinte notiert hat (FA, S. 204); darunter in Bleistift zunächst die ursprüngliche Folge c-h-b-a-gis-g-fis-e (vgl. auch die erste Skizze dieser Fortsetzung, FA, S. 11, 3. Akk., oberhalb ergänzt und korrigiert durch » * d cis * «).

Anmerkungen

Die NA weicht insbesondere aus klanglichen Gründen in Details der Gestaltung von der AF 1992 ab. Als akustisch nicht haltbar erwies sich der Beginn des Fl.-Solo: Die frühere, mit *mf dim. sempre* bezeichnete, dicke Instrumentation und die Oktav-Verdoppelungen in Fag., Vla. und Pk. erzeugten eine Quint als häßlichen Oberton, der auch in verschiedenen früheren Einspielungen deutlich hörbar ist. In Anlehnung an das Ende der Exposition des 1. Satzes (vgl. dort, T. 225f) wurde hier die Dynamik viel schwächer bezeichnet; außerdem wurden die für diesen Kombinationston mit verantwortlichen Haltetöne e der Fag. und auch das anfängliche 4-taktige e der Vla. vollständig getilgt, ebenso die nachfolgenden Verdoppelungen des Orgelpunktes in den Klar. — Die Instrumentation wurde in dieser Zone gegenüber der AF 1992 generell ausgedünnt, um das für Bruckner charakteristische »Abfließen-lassen« der Energien nach dem Choralthema, wie Peter Gülke einmal anschaulich formulierte, zu ermöglichen.

Bericht

201f	2.3. Klar., 1. Fag.: Ausarbeitung des Bleistift-Entwurfs in 1. Klar. (s. oben).
201–06	1. Fl., Blech-Bl., Pk., Str.: aus 12C übernommen (FA, S. 205f).
203–06	Vla.: an Vc. und Kb. angeglichen (s. oben).
207–14	1. Fag., Vla.: d-cis-c-h-Motiv (Hauptthema-Kern des 1. Satzes) viertaktig wiederholt ergänzt, vgl. Bruckners d'-cis' (8 T. später, Bleistift), FA, S. 220, letzte beiden T.; vgl. auch Entwürfe zu einem wiederholten d-cis-c-h eine Oktave höher, 1. Ob., FA, S. 214f.
207–16	Pk., Viol.: aus 12C weitergeführt aufgrund von Bruckners ♯ (FA, S. 206f, 221ff) und Bruckners Notat auf FA, S. 213.
215f	2.3. Klar., Fag., 1.–4. Hrn., Vc., Kb.: ergänzt; Klar. verstärken 1. Fag. und Vla.; Vc. verdoppelt Viol. in der unteren Oktave, wie 13E/»14« nahelegt (FA, S. 225); Kb. übernimmt die Baß-Linie (vgl. ebenfalls FA, S. 225); Hrn. verstärken den Orgelpunkt; vgl. auch 1. Satz, T. 227ff.
216f	2. Fag.: Motto-Rhythmus ergänzt; s. Anmerkungen zum nächsten Bg.

⇒13b«E

T. 217–32

S. 33

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

[-3–12; 1–6-]

Herangezogene Quellen

SVE ⇒13b«E (FA, S. 221–24); 13^bE (FA, S. 213–16); 11A/»12« (FA, S. 201–04)

Status & Musikforensische Synthese

SVE, von Bruckner nicht mehr numeriert, aber offenbar an »13a«E anknüpfend. Unter Heranzug von »13a«E, 13^bE und 13E/»14« ausinstrumentiert und letzte 4 T. (bei Bruckner leer, da er offenbar den Text der letzten S. von [12/»13«] beibehalten wollte) anhand des Folgenden und aufgrund eines Notats (FA, S. 204; vgl. 13E/»14«, erste 2 T., metrische Ziffern -7-8) sowie der skizzierten Baßlinie auf 11A/»12« ergänzt (FA, S. 204, rechter Rand; vgl. auch Sektion IV des Berichts). — Dieser SVE knüpft im Schrift- und Erscheinungsbild so offensichtlich an »13a« an, daß ein Notat Bruckners aus anderem Zusammenhang heraus kaum denkbar scheint (vgl. FA, S. 221). Ein einzelner Notenkopf im Vc., ähnlich den Faulenzern in den Viol., deutet an, daß inzwischen offenbar die Viol. in der unteren Oktave von Vc. zu verdoppeln seien; diese Verdoppelung hätte aufgrund der Metrik (zu ergänzen hier offensichtlich mit -3-4 etc.) wohl am wahrscheinlichsten im vorletzten T. von »13a« begonnen. Glaubwürdig ist diese Erweiterung nicht nur, weil einem von Bruckner selbst mit »13a« numerierten Bg. logischerweise ohnehin ein 13b zu folgen hätte: Die verdoppelt notierten Ob. entwickeln nunmehr in Vergrößerung den Anfang eines Motivs, das als Allusion an den Choral ›Christ ist erstanden‹ deutbar ist und in der Reprise der Gesangsperiode eine Rolle spielt (e-e-h-h-a-a-, vgl. a-e-d-e, T. 453ff) – ein weiteres Beispiel für Bruckners übliche Technik, zu Beginn des 2. Teils die Zusammenhänge mit späteren Formteilen durch Vorausbereitung zu stärken. Das wieder eintretende Te Deum in der 1. Fl. weist voraus auf dessen spätere Augmentation auf Bg. 13E/»14« (vgl. T. 233ff); das vorläufig im freien Syst. der B.-Pos. skizzierte Motto deutet schon auf die Ob. im 1. T. von 13E/»14« (T. 231 bzw. FA, S. 225, Ob., 1. T.). Besonderen Aufschluß gibt auch die von Bruckner auf der letzten Seite von 11A/»12« notierte Tonfolge (FA, S. 204, rechter Rand), die offenbar den Verlauf des absteigenden Basses bis hin zu 13E/»14«, 2. T., darstellt. — Auch in diesem Fall ist die rekonstruierte Struktur der AF 1992 glaubwürdig, die unter anderem berücksichtigt, daß die Viol.-Figuration wohl 6 T. vor Eintritt von 13E/»14« in die in T. 233 auftretende Form überführt werden muß und eine logische Vorausbereitung der dortigen Harmonik findet (s. unten). Ergänzt wurden in Vorausbereitung der Motivik auf Bg. 15D/»16« (FA, S. 253, Klar., Fag.) und auch der Ob. und Hrn. auf 13E/»14« insbesondere eine Reihe von Auftritten des sukzessive stärker werdenden Mottos, nun mit seiner verkürzten Selbst-Imitation. Dieser Prozeß ist in der Durchführung unerlässlich, da dies ›Doppel-Motto‹ auch als Begleiter in der Fuge eine Rolle spielt und im Sinne Bruckner'scher Mutationstechnik vorausbereitet werden muß.

Bericht

217–26	2.3. Klar., 1. Fag., 1.–4. Hrn., Pk., Str.: Fortsetzung der in T. 215 begonnenen Periode (Pk. endet schlüssig mit Verlassen des Orgelpunktes ab T. 223).
218f	1. Fag.: Motto-Rhythmus ergänzt.
222–32	5.–8. Hrn.: Motto und verk. Imitation rückwirkend und vorausbereitend von T. 233ff ergänzt (dort von Bruckner).
223–26	2.3. Ob.: gregorianisches Motiv sinngemäß mit h'-h'-e' zu Ende geführt; s. oben (Notierung zu Zweit von Bruckner ausdrücklich vorgegeben; FA, S. 221f).
223–28	2.3. Fl.: als Verdoppelung von Bruckners notierter 1. Fl. ausgeschrieben.
224f	2.3. Fag.: Motto-Rhythmus ergänzt.
226–32	Ob.: Motivik aus Motto und Imitation gem. Entwurf Bruckners, FA, S. 223, ausgearbeitet; die Abschlußnote davon auf 13E/»14«, FA, S. 225, 1. Takt stammt von Bruckner.
227–32	Klar., Fag., 1.–4. Hrn., Trp., Str.: Rekonstruktion der ersten 6 T. der Periode rückwirkend von T. 233 auf Grundlage der von Bruckner entworfenen, absteigenden chromatischen Linie (FA, S. 204, rechter Rand), Trp. ab T. 231 in Fortsetzung der Klar.

13E/»14«	T. 233–48	S. 35	16 (4–4–4–4) T.
-----------------	------------------	--------------	------------------------

Metrische Ziffern

-7-8; 1-8; 1-6-

Herangezogene Quellen

Bg. 13E/»14« (FA, S. 225–28)

Status & Musikforensische Synthese

Weitgehend instrumentierter Bg.; T. 233–36 fertig (incl. Ganztaktpausen)

Anmerkungen

Bruckners Instrumentation insbesondere der T. 235–42 ist nicht restlos klar (vgl. FA, S. 225f): In T. 235f skizzierte Bruckner zunächst eine Verdoppelung der Fl. in der unteren Oktave (1. Ob.), notierte in den 1.–4. Hrn. eine Verstärkung des Akkords, außerdem in den Fag. eine Verstärkung der Baßlinie. Auf der 2. S. des Bg. ist die wohl vollständige Instrumentation nicht fortgesetzt: Die 1. Ob. hat Ganztaktpausen, die Fag. und 1.–4. Hrn. bleiben leer. Auf der 3. S. wiederum knüpft plötzlich die 1. Ob. an die Imitationen der vorherigen 2.3. Ob. an, während 2.3. Ob. wiederum eine Verdoppelung der Fl. in der unteren Oktave haben; die Abschlußnote lautet aber harmonisch falsch in den Fl. b, in den 2.3. Ob. dagegen h, gegenüber dem a der Viol. Außerdem notierte er oberhalb »gut h Fd[ur]«, wünschte also offenbar ein h als letzte Note der Phrase gegen das F-Dur der Str., ähnlich wie der frei eintretende Tritonus in der Fl. am Ende der Exposition des Kopfsatzes (h gegen F-Dur). — Offenbar war Bruckner über die Oberstimme unsicher und erwog Verdoppelungen. Wie die Endgestalt ausgesehen hätte, ließ sich nicht eindeutig ermitteln. Die AF fand einen Kompromiß: Fortsetzung der Füllstimmen durch Fag. und 1.–4. Hrn., Imitation der 2.3. Ob. und Belassung der Fl. ohne Verdoppelung in der unteren Oktave, deren Stimmführung durchaus fragwürdig wäre. — Um die dissonante Imitation der 2.3. Ob. besser hervortreten zu lassen, wurde sie in dieser NA abweichend, aber in Übereinstimmung mit 1. Ob., ab FA, S. 227, zusätzlich mit in die 1. Ob. verlegt; zugleich wurden einige dynamische Retuschen vorgenommen. — Inkonsistent ist Bruckners Notat der Motiv-Auftakte im Vc. in T. 242 und 244. Die Ausführung als tremolierendes Viertel wirkte musikalisch nicht überzeugend; das Notat (FA, S. 227f) belegt eine gewisse Flüchtigkeit: Nur im 4. T. der Periode hat Bruckner korrekt eine punktierte Achtelpause notiert, die aber im 6. T. fehlt; die jeweils letzte Note im 2., 4. und 6. Takt ist aber eindeutig ein Sechzehntel, nur die Note in T. 242 (246) ist eindeutig als Tremolo-Viertel erkennbar. Im Gegensatz zur AF 1992 hat sich diese NA zur Angleichung an die logische Schreibweise entschlossen – der konsequenten Imitation des Viol.-Motivs mit Sechzehntel-Auftakt. — Schließlich machte die terrassenförmig angelegte Wiederholung des Motto-Motivs wie auch dessen Phrasierung mit Schwerpunkt auf der unbetonten Zählzeit und Abschwächung auf der Hauptzählzeit des T. eine Steigerung durch *cresc. sempre* unwahrscheinlich. Deswegen wurden in Abweichung von der AF 1992 beide Passagen terrassendynamisch bezeichnet.

Bericht

- 235f **Trp.:** Ganztaktpausen von Bruckner; hier fehlt also keine Abschlußnote (vgl. Kb.), und die Spannung trägt hier über die Unterbrechung zu der kühnen Dissonanz T. 237ff, die genau so, als frei eintretende Non, von Bruckner notiert ist.
- 237–41 **1. Ob.:** ergänzt mit 2.3.; vgl. dazu die offensichtliche Überlagerung mehrerer Arbeitsstadien in T. 241f, FA, S. 227; die Dissonanzen Bruckners sind genau so korrekt; **Fag., 1.–4. Hrn.:** ergänzt entsprechend des vorgegebenen Incipits T. 235f; Instrumentation von Bruckner offensichtlich nur auf der 1. S. des Bg. fertiggestellt (einschl. Ganztaktpausen, vgl. FA, S. 225f).
- 241f **2.3. Fl.:** mit 1. Fl. entspr. T. 235–40 ergänzt; T. 242 letzte Note h' entsprechend Bruckners Randnotiz »gut h Fd«.
- 242, 244 **Vc.:** im Original Viertel mit Tremolo, hier analog zu T. 246 und 248 zu Sechzehntel korrigiert und punktierte Achtel-Pause ergänzt.
- 246–48 **1. Hrn.:** in Vorausbereitung der in Entwürfen aufscheinenden Motivik T. 266–76, insbes. Ob., T. 272ff (FA, S. 254f) ergänzt.

[14/»15«] T. 249–64 S. 38 16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

[-7-8;] 1–6-[-7-8; 1–6-]

Herangezogene Quellen

12C (FA, S. 207–08); 15D/»16« (FA, S. 253–57)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [14/»15«] auf der Grundlage der letzten 6 T. von 12C, einen Halbton abwärts transponiert; 10 weitere T. aufgrund des Vorherigen und Folgenden ergänzt (vgl. metrische Ziffern auf 15D/»16«, erste 2 T. -7–8). Eine insgesamt glaubwürdige Rekonstruktion dieses Bg. fand sich bereits in SM 1985, die von der nicht ungerechtfertigten These ausging, daß Bruckner möglicherweise durch den Einschub des erweiterten Durchführungs-

Beginns deren ursprünglichen Anfang entsprechend nach hinten verschoben haben könnte. So wurde es möglich, etwa 6 T. Musik von Bruckners Hand aus Bg. 12C zu gewinnen, die hier lediglich um einen Halbton aufwärts transponiert werden mußten. Weitere Rückschlüsse ergab die Analyse vom Beginn des nächsterhaltenen Bg. 15D/»16«, der das Ende eines Ges-Dur-Höhepunkts aufweist (T. 265f, FA, S. 253), und der folgende Informationen liefert: Wohl bereits im 3. Takt des verlorenen [14/»15«] mußte die auf 15D/»16« erscheinende Viol.-Figuration wieder eingesetzt haben (vgl. auch 1. Satz, wo die 2. Variante nach K ebenfalls mit einer ostinaten Streicherfigur nach einer Generalpause beginnt); die Fortsetzung der dortigen Periode mit -7-8 und das Ende von 13E/»14« mit 5-6- ergibt logisch und zwingend eine Struktur eines 16-taktigen Bg. mit -7-8; 1-8; 1-6-. Der zuende geführte Ges-Dur-Höhepunkt auf einem Tremolo-Orgelpunkt von Vla., Vc. und Kb. mußte bereits vorher eingesetzt haben und entsprechend der bereits ausgeführten Bl.-Stimmen sowohl das Te Deum in Fl. (imit., rect.) und Ob. (inv.) wie auch das Motto in Klar. und Fag. enthalten (wobei Bruckner offensichtlich beim Vormerken des 1. Fag. versehentlich um ein Syst. nach oben rutschte, vgl. FA, S. 253 oben, erste beiden T.). Aus diesen Vorgaben ließ sich der Inhalt des Verlorenen fast zwangsläufig wiederherstellen, wobei im Grunde genommen nurmehr der harmonische Gang in T. 257-62 »nachkomponiert« und die Instrumentation aufgefüllt werden mußte, unter Rückverlängerung der beiden auf 15D/»16« endenden Ges-Dur-T. Die Fülle der Informationen aus dem Erhaltenen ist jedoch so groß, daß man in diesem wie auch anderen Fällen kaum von »Nachkomponieren« sprechen sollte. Es handelt sich vielmehr um ein »Nach-Synthetisieren« einer Textur, die in Umrissen bereits aus dem Erhaltenen erkennbar war und Spekulationen eines freien Komponierens wenig Raum ließ.

Anmerkungen

Abweichend von der AF 1992 wurden die ersten 2 T. des fehlenden Bg. als Fortsetzung der vorherigen Sequenzen gestaltet, da der Neu-Ansatz der Triolen-Motivik der Viol. schon im 7. T. unlogisch schien; Bruckner wechselte solche Texturen in der Regel mit Beginn einer neuen Periode (vgl. z. B. auch der rekonstruierte Bg. [30/»31«], T. 523ff). Es handelt sich außerdem erkennbar um eine Variante von T. 5-12 vom Satzbeginn in Umkehrung, vgl. dazu die zahlreichen vierteiligen Skizzen Bruckners für solche Sequenzen (FA, S. 12, 14, 19, 37) — Die formalen Analogien zum 1. Satz machten es erforderlich, den Orientierungsbuchstaben **K** gegenüber der AF 1992 (s. dort, T. 257, entspr. T. 242 der NA) zu verlegen. Dort wie auch im Finale besteht der Beginn der Durchführung aus unterschiedlichen Motiv-Varianten aus der jeweiligen Einleitung, die mit einem deutlichen, 8-taktigen Zitat der gesamten Motto-Periode enden (vgl. Finale, T. 207-42 mit 1. Satz, T. 227-44; Finale, T. 243-50 mit 1. Satz, T. 245-52, sodann Finale, T. 251-66 mit 1. Satz, T. 253-68 und Finale, T. 267-76, wobei interessanterweise eigentlich jeweils am Ende durch Antizipation im 1. Satz bzw. Nachstellung im Finale die Motto-Periode auf 12 bzw. 10 T. erweitert wird; bemerkenswert die genau gleich langen Teile bei genau den gleichen Taktzahlen!). Im 1. Satz setzte Bruckner den formgliedernden Buchstaben hinter das erste Motto-Zitat (T. 251); im Finale sollte **K** an der damit korrespondierenden Stelle stehen. — Ein besonderes Problem stellt die Verwendung von Hrn. oder Tb. dar: Bruckner hat im Anschluß an das Choralthema oft Papiersorten verwendet, die bereits mit Wagner-Tb. am Rand vorbezeichnet waren. 13E/»14« deutet jedoch darauf hin, daß er die Hrn. aus dem Choralthema beibehalten wollte, denn dort sind auf der 1. S. die urspr. vorbezeichneten Tb. teilw. ausrasiert, überschrieben und für Hrn. notiert. Bei späterer Fertigstellung der Instrumentation hätte Bruckner sicher ähnliche Rasuren vorgenommen. Bedeutsamerweise verwendete er für die späten SVE »13a« und [=13b] E-Papier, bei dem die beiden fraglichen Syst. völlig unbezeichnet waren; die nächste erhaltene Stelle mit bereits instrumentierten Hrn. ist dann der Höhepunkt der Fuge auf Bg. 20F/»21«, wo er ebenfalls die vornotierten Tb. mit 5.-8. Hrn. überschrieben hat (FA, S. 285). Alles deutet also darauf hin, daß Bruckner die Durchführung wohl weitgehend mit Hrn. besetzen und die Tb. nur in besonders feierlichen Momenten einsetzen wollte, wie bereits im Finale der Achten.

Bericht

- | | |
|--------|---|
| 249f | Fag., 1. Hrn., Viol., Vla., Vc.: als letzte Sequenz der vorherige Schritte ergänzt. |
| 251-57 | Ausgearbeitet nach Vorgaben von 12C und 15D/»16«: Beginn und Verlauf der 1. Ob., Klar., Viol. 1 und Baß ungefähr 6 T. lang etwa so von Bruckner; Fag. und ab T. 256 Trp. setzen das Motto mit verkürzter Imitation sukzessive fort; 5.-8. Hrn./Vla. und Vc. übernehmen die akkordische Füllung. |
| 258-64 | Rekonstruktion der ersten 6 T. der auf 15D/»16« von Bruckner beendeten Periode, stufenweise fallende Harmonik zu Ges-Dur, Rückverlängerung der von Bruckner dort ausgearbeiteten Holz-Bl. und Str.; alle Blech-Bl. außerdem sinngemäß ergänzt. |

15D/»16«

T. 265–80

S. 41

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-7–8; 1–6; 1–4; [1–4-], letzte 4 Ziffern von Bruckner ausgelassen (vgl. 15C, FA, S. 252).

Herangezogene Quellen

Bg. 15D/»16« (FA, S. 253–56)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt, mit zahlreichen Hinweisen für Holz- und Blech-BI.

Anmerkungen

Dieser Bg. enthält zahlreiche Überklebungen, Rasuren und Radierungen, aber auch eine Fülle mit Bleistift vorgemerker BI.-Stimmen; die Instrumentation war bereits weitgehend fertiggestellt. — Die NA führt in T. 274–76 eine von Bruckner entworfene Viol.-Stimme wieder ein (vgl. FA, S. 255, 3.4. Hrn., »Violin«), die bereits in SM 1985 gestanden hatte, aber in der AF 1992 (dort, T. 288–90) getilgt worden war. Wie bereits erklärt, wurde die 1. Fl. in T. 267–72 rhythmisch vereinheitlicht (nur punktierte Achtel mit Sechzehntel statt doppelte Punktierung mit Zweiunddreißigstel), außerdem das von Bruckner ausradierte »Langs« (T. 275; FA, S. 255, 3. T., oberh. Viol. 1) im Sinne eines »ritard.« gedeutet, denn Bruckner merkte sich mitunter eine Verlangsamung mit dem Bleistift-Kürzel »langs« vor (FA, S. 109: oberhalb des 3. T. »langs.«, oberhalb der Viol. 1 aber »rit.«) — Die Dynamik ab T. 266 wurde analog zu T. 242ff (s. Anm. oben) terrassenförmig umgestaltet. Außerdem wurde wiederum ein Orientierungs-Buchstabe verlegt, und zwar **L**, von T. 267 (AF 1992: T. 281) zu T. 277 (291). Korrespondierend zum 1. Satz beginnt nun auch im Finale die Pizzicato-Variante mit diesem Buchstaben (vgl. 1. Satz, T. 277).

Bericht

- 265f **2.3. Fl.:** mit 1. ausgeschrieben; **Blech-BI.:** vollst. ergänzt; **Kb.:** Halte-Bogen ergänzt.
- 266–71 **1. Hrn.:** ergänzt; vgl. Bericht zu T. 248ff.
- 267–72 **1. Fl.:** Rhythmus vereinheitlicht (im Original letzte 2 Noten doppelt punktierte Achtel und Zweiunddreißigstel).
- 270f **1.2. Ob.:** rückwirkend ergänzt von Bruckners Entwurf 2 T. später (aufgrund der Sequenzierung innerhalb dieser Periode); **A.-Pos.:** ergänzt aufgrund eines Bleistift-Notats »Alt« mit zwei Noten f, im Pos.-Syst., aber wohl *loco* (FA, S. 254, 2. T.)
- 271–73 **Kb.:** von Bruckner im freien Syst. oberh. der Viol. 1 in Tonbuchstaben vorentworfen und hier ausgeschrieben (FA, S. 254, 3. T.: »pizz«, sodann Töne und Pausen).
- 272f **Fag.:** ergänzt, um die verkürzte Motivic der Fl. zu übernehmen, deren Fortsetzung von Bruckner ausgestrichen wurde; **B.-Pos.:** ergänzt anh. T. 271, mit 1. Trp. Vc.: Tenorschlüssel statt Violinschlüssel; eine Oktave tiefer. (MS: »8^a«)
- 273–75 **1.–4. Hrn.:** Halteton a ergänzt; vgl. das deutliche »A D« an dieser Stelle in der Partitur, FA, S. 255. Um diesen Ton scharf herauszustellen, wurde er wiederum »gestopft« bezeichnet (vgl. T. 125ff).
- 273–76 **Viol. 1:** Fortgang dieser Stimme von Bruckner im Syst. 3.4. Hrn. notiert (»Violin«) und hier ausgeschrieben.
- 274f **1. Ob.:** letzte 4 Noten nicht berücksichtigt, da sie nicht zu der später skizzierten neuen Viol. 1 passen (vgl. FA, S. 255, 2.–3. T.).
- 274–76 **1.2. Klar.:** offenbar von Bruckner im freien Syst. oberh. Viol. 1 entworfen; eine Interpretation als Baßnote (etwa Kb.) ist aufgrund der skizzierten Fag. und eines fehlenden Baßschlüssels weniger wahrscheinlich; das angenommene e für Klar. in B leitet besser zum nächstfolgenden Takt.
- 275 »ritard.« ergänzt. (Bruckner: »langs.«)
- 276 Fermate von Bruckner.
- 277 »a tempo« ergänzt; **Str.:** *f* von Bruckner; **Vla., Vc., Kb.:** »pizz« von Bruckner.
- 277–81 **7.8. Hrn.:** Ausarbeitung und Ergänzung einer von Bruckner im Syst. der B.-Tb. vorskizzierten Linie.

277–81 **Ob., Klar., 1.–6. Hrn.:** Verdoppelung der Viol. in 2.3. Ob., 2.3. Klar. und Imitationen des Motto in der synkopierten Form von T. 134ff in den Hrn. ergänzt, vgl. dazu die Imitationen im 1. Satz, T. 219ff.

16C/»17«

T. 281–96

S. 43

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-5-8; 1-12;

Herangezogene Quellen

Bg. 16C/»17« (FA, S. 257–60)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt, Bl. teilweise, mit zahlreichen weiteren Hinweisen für Holz- und Blech-Bl.; 285–88 fertig instrumentiert (inkl. Ganztaktpausen).

Anmerkungen

Aufgrund der zahlreichen Hinweise Bruckners ergab sich die Fertigstellung der Instrumentation unter wenigen Hinzufügungen fast zwangsläufig aus dem Manuskript. Allerdings wurden gegenüber der AF 1992 etliche Änderungen vorgenommen, die z. T. oberflächlichere, frühere Lesarten des Manuskripts korrigieren. Die 2. Hälfte der in der AF 1992 geradezu martialisch bezeichneten Pizzicato-Episode wurde dynamisch insgesamt zurückgenommen. Bruckner hat zu Beginn der Episode in allen Str.-Stimmen *f* vorgegeben (FA, S. 256 unten, 1. T.), ließ die Episode aber wohl auch *f* enden (vgl. FA, S. 257, unterh. Kb.: *f* erst mit Blei, dann mit Tinte überschrieben). Daher wurde das *ff* der AF 1992 hier getilgt, ebenso auch die uncharakteristisch hohe Notierung des ergänzten ersten Hrn.-Paares. — Bruckners Durchstreichungen in der entworfenen Verstärkung der Viol. durch die Ob. (FA, S. 257, letzte 2 T.) sind wohl vor allem durch die zunächst vorgesehene Verstärkung in unterer Oktave zurückzuführen, die hier schlecht klingen würde und von den Ob. aufgrund ihres Tonumfangs auch nicht von Beginn der Periode an möglich wäre; außerdem enthält das Syst. der 1. Ob. noch dazu zwei Stadien der Skizzierung. Stattdessen wurde eine *colla parte*-Verstärkung der Viol. durch 2.3. Ob. und 2.3. Klar. durchgeführt, um die führende Linie von den Pizzicati der tiefen Str. abzusetzen. In der Streicher-Episode deutet ein früher übersehener, mit Bleistift angedeuteter Legato-Bogen in der Viol. 2 (FA, S. 258, unten, letzter T.) darauf hin, daß die Viol. den lyrischen Charakter der vorherigen Holz-Bl. zu übernehmen haben und nicht »gezogen« spielen dürfen. Die Phrasierung des lyrischen Kontrapunkts ergibt sich bereits aus der Faktur; die in der AF 1992 zugesetzten Cresc.- und Dim.-Gabeln schienen zuviel des Guten und wurden in der NA an allen entsprechenden Stellen konsequent getilgt. — Ergänzt wurde nun außerdem ein »riten.« vor Bruckners »Sehr langs.«, da Bruckner ein eindeutiges »r« (Kurrentschrift) selbst vermerkt hat (vgl. FA, S. 259, 2. T., oberh. Viol. 1, von Phillips übersehen; vgl. AP, S. 75: »n ?«). — Der langsamere Einschub wurde als im *p* beginnendes Crescendo und nicht als *f*-Ausbruch wie in der AF 1992 gestaltet, der in der Viol. 2 etwas unbeholfen wirkende Übergang dazu aufgrund seiner motivischen Bedeutung allein der Trp. anvertraut. — In T. 291–95 ergab ein erneuter, genauer Blick in das Manuskript, daß Bruckner offenbar ganz bewußt die Ganztakt-Pausen zwischen die Linien der Holzbläser gesetzt hatte, um sich in Kurzschrift die spätere Instrumentierung vorzumerken, anknüpfend an T. 285f. In T. 293f notierte Bruckner Pausen für 3. Fl., 3. Ob. und 2. Klar., bereits in Tinte. Die frühere Verdoppelung der Vla. durch 1. Ob. (ursprünglich auch in den Viol.) wurde ausrasiert, wohl, um anzuzeigen, daß die 1. Ob. den neuen Text der Viol. 2 mit dem signifikanten Sechzehntel-Motiv zu verdoppeln hätte, wohl in der oberen Oktave (mit Viol. 1) verstärkt durch 1.2. Fl., wie die Ganztaktpause in 3. Fl. anzeigt. Aufgrund dieser dünneren Instrumentierung wurden auch die Hrn. gegenüber der AF 1992 von acht auf vier reduziert, um eine bessere Balance zu erzielen.

Bericht

281f

Pos.: ergänzt; Bruckner hätte diese Führung der Trp. nicht ohne Fundament gelassen.

281–84

Ob., Klar., Hrn.: in Fortsetzung von T. 277ff ergänzt; insbesondere die 1.–4. Hrn. T. 283f schienen notwendig, um die inhärente Harmonik zu unterstützen; vgl. auch Bruckners Vermerk »Tromp. Corni« in T. 281 oberh. Viol. Die Verstärkungen im Blech unterstreichen auch den von Bruckner explizit gewünschten Kontrast von T. 283f zu 285f, vgl. dazu sein Hinweis »Blech Holz« am oberen

Rand, FA, S. 258. (Notabene: Da Ganztaktpausen in allen Stimmen vorliegen, meint dies sicher nicht eine Verstärkung mit Blech-BI., wie in anderen Vervollständigungen zu finden!)

- 285f **Holz-BI.:** diese von Bruckner voll instrumentierte Passage (Ganztaktpausen in allen schweigenden Stimmen auf der ganzen S.) wäre wohl kaum anders als lyrisch, *p* und Legato zu spielen.
- 287 **Viol. 2:** Legato-Bogen 1.–5. Note von Bruckner angedeutet; **Vc.:** »arco« von Bruckner.
- 288 **Vla.:** »arco« von Bruckner.
- 288f **1. Ob., 1. Klar.:** Verstärkung der Viol. 2 von Bruckner leicht mit Bleistift angedeutet; **1. Hrn.:** Verstärkung der Vla. ergänzt.
- 290 »**riten.**« ergänzt (»r.« von Bruckner); **3. Hrn.:** abbrechende Imitation des lyrischen Kontrapunkts ergänzt; **1. Trp.:** von Bruckner mit Bleistift angedeutet; **Viol. 2:** bei Bruckner auf Überklebung; hier von den Herausgebern getilgt und der Trp. allein überlassen, da diese Überlappung mit der Zusammenführung der Viol. im nächsten T. so nicht überzeugend wirkt.
- 291 »**Sehr langs[am]**« von Bruckner; **1. Ob.:** Verstärkung der Viol. von Bruckner mit Bleistift angedeutet; **5.–8. Hrn.:** Imitation der 1. Trp. ergänzt, um das T. 293 in den Viol. auftretende Motiv angemessen vorzubereiten (vgl. auch T. 556ff die »Todesverkündigung« in der Ob.); **Kb.:** »arco« von Bruckner.
- 291f **1. Ob.:** von Bruckner angedeutet; **2. Ob., 1. Klar.:** Verdoppelung der Viol. ergänzt; **3. Klar., 1. Fag.:** Verdoppelung von Vla./Vc. ergänzt, von T. 285f fortsetzend; **Pos., K.-Btb.:** *colla parte*-Verstärkung der Str. bzw. Füllstimmen ergänzt; vgl. dazu Bruckners Hinweis »Blech« am rechten Rand, FA, S. 259, rechts neben Viol. 2 / Vla.
- 292 **1.2. Hrn.:** Imitation ergänzt (vgl. T. 290f)
- 292 »**accel. sempre**« ergänzt, aus der Notwendigkeit, nach Bruckners »sehr langs.« mit Fugenbeginn wieder das Hauptzeitmaß zu erreichen. Im Syst. oberh. Viol. 1 hatte Bruckner mit Bleistift »cres cen do« notiert (ausradiert, aber noch schwach lesbar)
- 292–94 **1.2. Fl.:** Verdoppelung der Viol. 1 ergänzt; **3. Fl.:** Pausen von Bruckner; **1. Ob.:** Verdoppelung der Viol. 2 ergänzt; **2. Ob.:** Verdoppelung der 1. Klar. / Vla. ergänzt; **3. Ob.:** Pausen von Bruckner; **Klar., 1. Fag.:** von Bruckner angedeutet; **1.–4. Hrn.:** ergänzt, da Bruckner für Trp., Pk., Pos., K.-Btb. Pausen notiert hat, in Hrn. aber nicht.
- 295 Ursprünglich wohl alle Stimmen außer Trp. b–d, später von Bruckner zu b–cis verschärft (Str. auf Überklebung, ebenso Vla. und Vc., T. 294f); **1.–4. Hrn.:** hier schien harmonisch unbedingt erforderlich, den gemäß Bruckners Gewohnheit in Buchstaben skizzierten Klang »cis-d-e-g-b« (FA, S. 260, oben) als verminderter Septakkord cis-g-e-b in den Hrn. auszuschreiben, wobei die von Bruckner in Art einer »Schreckensfanfare« notierten Trp. das d bereits übernommen hatten; entsprechend ergibt sich der Hrn.-Satz (zur Stimmverteilung vgl. auch Adagio, Tb., T. 73).
- 296 Fermate von Bruckner.

17^cD/»18«

T. 297–312

S. 46

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

1–8; 1–8;

Herangezogene Quellen

Bg. 17^cD/»18« (FA, S. 277–80)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt, mit zahlreichen weiteren Hinweisen für Holz- und Blech-BI. Die ergänzten BI.-Stimmen ergeben sich weitgehend aus den vermerkten Hinweisen Bruckners. Eine noch fülligere Textur war hier von ihm offenbar nicht vorgesehen und wäre kontrapunktisch auch kaum denkbar. (Entsprechende Verdichtungen der Textur ergeben sich im sukzessiven weiteren Verlauf der Fuge bis hin zum von Bruckner voll instrumentierten Höhepunkt; die ganze Fuge wäre mithin als Steigerung angelegt.)

Anmerkungen

Wie bereits oben erklärt, wurde unter Berücksichtigung des Grundzeitmaßes die Tempobezeichnung ›Mäßig bewegt‹ gewählt, da der Bg. selbst keine Tempobezeichnung mehr trägt und Bruckners eigenes »Bedeutend langsamer« (FA, S. 261), das in der AF 1992 übernommen worden war, sich auf ein früheres, reicher gestaltetes Stadium der Fuge bezog, noch dazu im 4/4-Takt und nicht im ♩ (siehe FA, S. 261 oben: eine Viertel-Note, urspr. wohl nur »langsamer«, »bedeutend« später hinzugefügt, auf FA, S. 265 oben Bruckners 4/4-Zeichen und »C« in Viol. 1.) Übrigens hatte Bruckner dieses Stadium schon im Dezember 1895 erreicht, vgl. dazu die Datierung »16.12.«, FA, S. 269, oben rechts. — Artikulation, Phrasierung und Dynamik wurden gegenüber der AF 1992 umgestaltet, die wenigen Ergänzungen in der Instrumentation hingegen weitgehend beibehalten, die sich logisch aus Bruckners bereits entworfenen Stimmen und dem schematischen Aufbau der Fugen-Exposition ergaben. Insbesondere wurden sämtliche ergänzten und für Bruckner eigentlich in der Neunten recht uncharakteristischen *marcato sempre* getilgt, die mehr Fragen eröffnen als beantworten; beispielsweise macht eine solche Angabe überhaupt keinen Sinn in dem Motto-Motiv mit seiner verkürzten Imitation: Der > im 3. Takt der Hauptstimme sollte, abgesehen von der Anfangsnote, der einzige Akzent bleiben, und der imitierende ›Begleiter‹ sollte überhaupt nicht *marcato* spielen, allenfalls nach dem Vorbild des ›Führers‹ die 2. Note leicht betonen und dann die Phrase fallen lassen. Das 4-taktige Hauptthema wurde wie bereits in der Exposition generell um einen > auf der 1. Note des 3. T. ergänzt, um das 2-taktige ›Schwer-Leicht-Pendel‹ der Metrik zu stützen. Auch die Angaben zur Bogenführung der Streicher wurden im Sinne der Phrasierung umgestaltet, wobei im Gegensatz zur AF 1992 dem Dirigenten überlassen bleibt, ob zwei Noten auf einen Bogen genommen oder jede Note für sich angestrichen werden soll. Die Angaben zur Bogenführung sollten im Übrigen bei Bruckner grundsätzlich immer befolgt werden.

Bericht

- 297 ›**Mäßig bewegt**‹ ergänzt; Bruckner notierte nur »Fuge«; **Vc.:** Halte-Bogen von Bruckner übersehen; **Vc., Kb.:** Bruckners »arco« ist wohl ein Versehen, aufgrund des *pizz.*, T. 277ff.
- 297f **5.–8. Hrn.:** Motto und Verkürzung ergänzt, da Bruckner es bei den nächstfolgenden beiden Einsätzen des Themas selbst skizziert hat (vgl. FA, S. 278f).
- 298f **2.3. Fag.:** Bruckner schrieb ausdrücklich nur »2.«; es wurde hier dennoch mit dem 3. verstärkt, um die sukzessive hinzutretenden, teilw. ergänzten Holz-Bl. bis T. 312 einheitlich zu gestalten.
- 301–03 **1. Hrn.:** von Bruckner mit Bleistift skizziert; **Trp.:** original; **Ob.:** ergänzt, um das Fanfaren-artige Ganze-Motiv des 1. Hrn. ähnlich wie Trp. 297f angemessen zu verstärken.
- 302f **Klar.:** nach dem Vorbild von Fag. T. 298f ergänzt.
- 303f **Trp.:** bei Bruckner 1.2., zur Verbesserung der Stimmführung in 2.3. verlegt; vgl. T. 301 mit 305.
- 305–07 **Fl.:** *colla parte* mit Trp. ergänzt; hier beginnt natürlicherweise die von Bruckner später entworfene Fortführung (FA, S. 280 oben); **1.2. Hrn.:** Ausschreibung der von Bruckner in den Trp. mit Bleistift entworfenen Stimmen, da Trp. selbst wohl die klarer notierten Ganze-Noten spielen sollten; **3.4. Hrn.:** ausgeschrieben und ergänzt nach der von Bruckner aufgrund eines Schreibversehens teilweise getilgten Skizze im 1. Hrn. (Ganze a' im 2. T. gegen das wechselnde b in der 2. Takthälfte).
- 306f **Ob.:** nach dem Vorbild von Klar. T. 302f und Fag. T. 298f ergänzt.
- 309–12 **Fl.:** gemäß Bruckners Entwurf von 1. Fl. ausgeschrieben; **Klar.:** mit Vla. ergänzt aufgrund der von Bruckner notierten Abschlußnoten im Fag., T. 311 (aber für Fag. am Anfang zu hoch); **3.4. Hrn.:** nach dem Vorbild von T. 297, 301, 305 folgerichtig ergänzt; **2. Trp.:** hohe Note von Bruckner angestrichen, wohl um die Vla. durchzulassen; daher 2.3. Trp. unten.
- 310f **Ob.:** anhand Bruckners notiertem T. 314 sinngemäß rekonstruiert.
- 311 **1. Fag.:** anhand Bruckners notiertem T. 312 sinngemäß rekonstruiert (1. Fag. allein aufgrund der Aufwärtshalsung).
- 312 **2.3. Ob.:** > über 1. Note von Bruckner; **1. Fag.:** ' unter beiden Viertel-Noten von Bruckner.

18D/»19«

T. 313–28

S. 48

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

1–4; 1–3; 1–3; 1–3; 1–3-

Herangezogene Quellen

Bg. 18D/»19« (FA, S. 281–84)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt, mit zahlreichen weiteren Hinweisen für Holz- und Blech-BI.

Anmerkungen

Auch auf diesem Bg. ist die Instrumentation von Bruckner weitgehend vorgegeben; die Beteiligung der Pos. stützt sich auf Bruckners Hinweis »Tromboni« (FA, S. 281, rechter Rand, unten). — Abweichend von der AF 1992 wurde der quasi überzählige, 5. Einsatz des Fugen-Themas im Tutti auf *ff* reduziert (bzw. wird das anfängliche *ff* bis Ende der Fugen-Exposition beibehalten); solche lokalen Höhepunkte hat Bruckner in der Regel nicht mit *fff* bezeichnet, das den Satz-Gipfeln vorbehalten war. — Ein besonderes Problem bedeutet T. 315f (vgl. FA, S. 281, 3.–4. T., Kb.). Dort hat Bruckner die Kb. bis zum tiefen c hinabgeführt. Es ist nur auf Fünfsaitern auszuführen, für die Bruckner aber in der Neunten sonst nirgends schrieb und die Kb. entsprechend nie unterhalb des e der tiefsten Saite führte. In ganz seltenen Fällen unterlief Bruckner ein solcher Schreibfehler bei der Notation des *Vc. col Basso*, das zum c hinabreicht. Üblicherweise unternahm Bruckner in solchen Fällen immer eine Aufwärts-Oktavierung im Kb., die hier im Gegensatz zur AF 1992 durchgeführt wurde, nach dem Muster des Hauptthemas; vgl. dazu T. 43–6 (siehe auch 1. Satz, T. 167ff, 353f, 452). — Wieder einmal schien es notwendig, einen Orientierungsbuchstaben der AF 1992 zu verlegen. Dort stand **N** mitten in der Fugen-Durchführung, während Bruckner in der Regel Formabschnitte durch Buchstaben bezeichnete; der Beginn der Fugen-Durchführung sollte dementsprechend unbedingt einen Buchstaben bekommen, und so wurde **N** entsprechend vorverlegt. — Ein weiterer größerer Eingriff betrifft die von Bruckner teilweise skizzierte Instrumentation der Fugen-Durchführung: Eine Verstärkung der Stimme der Viol. 1. ab T. 317 deutete Bruckner original in der 1.–3. Ob. an (FA, S. 282). Die Hauptlinie wird von Viol. 2 und wohl verdoppelt durch Klar. geführt; dagegen sticht jedoch das an sich schwächere, kommentierende Motiv der Viol. 1 unvorteilhaft heraus, wenn es durch Ob. verstärkt wird. Daher wurde hier entschieden, es durch die fahleren Fl. zu ersetzen. Dies läßt Raum für eine an *Vc.* und Kb. gespiegelte Imitation, die hier für 1. Ob. realisiert wurde. — Die führenden Linien der Str., insbesondere Viol. 2, *Vc.* und Kb., wurden hier einheitlich ohne Legato, nurmehr die verstärkenden Resonanz-Stimmen der Holz-BI. mit Legato bezeichnet. Die signifikante, um ein Viertel versetzte Imitation wurde stets ohne Legato belassen und überdies mit einem > auf der Anfangsnote bezeichnet, um sich charakterlich von den *rect.-/inv.-*Formen des Themas abzusetzen und mithin die Durchsichtigkeit der polyphonen Struktur zu erhöhen. — In den 3-taktigen Gestalten bleiben das Thema und seine Umkehrungen ohne *Marcato*; in den 4-taktigen Gestalten wird das Thema wie bereits vorbereitet mit einem > zu Beginn des 3. T. bezeichnet. Die um ein Viertel verschobenen Imitationen werden stets mit > ergänzt, und zwar so, daß jeweils die Verschiebung gegenüber dem T. berücksichtigt wird, also konsequent auf jeder 2. übergebundenen Note.

Bericht

- 313f **Pk.:** ergänzt; **Viol. 2:** Halte-Bogen wohl von Bruckner übersehen.
- 313–15 **Fl.:** ausgeschrieben und ergänzt anhand der Entwürfe Bruckners (FA, S. 281).
- 313–16 **Ob., Hrn.:** ausgeschrieben und ergänzt anhand der Entwürfe Bruckners (FA, S. 281); **Klar., Fag., Pos., K.-Btb.:** *colla parte* ergänzt; vgl. auch Bruckners Randbemerkung »Tromboni« rechts neben B.-Pos. (FA, S. 281).
- 315f **Kb.:** aufgrund der nicht möglichen tiefen Noten aufwärts oktaviert.
- 317–25 **Fl.:** Ausführung einer Verstärkung der Viol. 1 (wie Klar. zu 3), ursprünglich als Incipit in allen Ob. T. 317 notiert, hier aber den Fl. gegeben, um folgerichtig die von Bruckner selbst in der Fl. ange-deutete Verstärkung der Viol. 1 ab T. 326 vorzubereiten (FA, S. 284, 2. T., 2.3. Fl.); **1. Ob.:** dies läßt Platz für einen charakteristischen Kontrapunkt, ergänzt als Spiegelbild der Baßlinie, was Sinn macht angesichts Bruckners eigener Umkehrung dieser Spiegelung ab T. 326 (Thema *rect.* im Sopran, *inv.* im Tenor); **Klar.:** Verstärkung der Viol. 2 anhand von Bruckners notiertem Incipit T. 317 und seinem Zusatz »Clar.« unter Viol. 2, T. 317 ausgeführt; **1. Fag., Vla.:** die ursprüngliche Verdoppelung des *Vc.* in oberer Oktave durch die Vla. sollte durch hier ausgeschrieben und durch Fag. verstärkte Imitationen ersetzt werden; vgl. dazu Bruckners Bleistift-Entwürfe im Syst. 3.4. Tb., Alt-Schlüssel, und sein Hinweis »Alt.« oberh. 3.4. Hrn. (FA, S. 282f); **1.–4. Hrn.;** **2.3. Trp.:** anhand von Bruckners Vor-Entwürfen in Bleistift und seines Hinweises »Acc. aushalten« (FA, S. 282, oben) ergänzt; siehe die Abschlußnote der letzten Periode, T. 325, FA, S. 284, 1. T.: Hrn. Ganze, Trp. aber nur Viertel.

326–28

Fl.: Ausarbeitung von Bruckners angedeuteter Verstärkung der Viol. 1 (2.3. Fl., Bleistift); **Ob.:** Ausarbeitung eines Bleistift-Entwurfes von Bruckner im Pk.-Syst. (FA, S. 284); **2.3. Fag.:** mit Vla. und Vc. ergänzt; **5.6. Hrn., Trp.:** Motto und verkürzte Imitation ergänzt, um das harmonische Fundament zu verstärken und die extensive Verwendung des Motivs in der Fugen-Exposition an die Fugen-Durchführung anzubinden, woraus sich die von hier bis mindestens T. 368 immer wichtiger werdende, um eine Viertel-Note verschobene Imitation entwickelt hat.

[19/»20«]**T. 329–44****S. 50****16 (4–4–4–4) T.****Metrische Ziffern**

–4–8; 1–8; 1–3; (ergeben sich klar aus den Skizzen und umliegenden Partiturbogen)

Herangezogene Quellen

18D/»19« (FA, S. 281–84); 20F/»21« (FA, S. 285–88); Skizze ÖNB 3194/13^{r,v}, 14^r (FA, S. 21ff)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [19/»20«] auf der Grundlage der letzten T. von 18D (vgl. metrische Ziffern 1–3 und Überbindung in den Viol. 2) und der ersten 3 T. von 20F/»21« sowie den erhaltenen Particellskizzen. Die letzten 3 T. sind durch den Hinweis »Cis moll« in den Skizzen und anhand der vollständigen Instrumentierung des 2. und 3. Höhepunkts-Glieds auf dem nachfolgend wieder erhaltenen 20F/»21« ohne Weiteres auszuführen. Die Struktur der bisher verloren geglaubten übrigen 13 T. (vgl. T. 329–41) läßt sich ebenfalls den Entwürfen entnehmen. Dabei ergibt sich vor dem aus 3x3 T. bestehenden Höhepunkt eindeutig eine regelmäßige Struktur aus 2 achttaktigen Perioden, entgegen der von Orel und anderen geäußerten Annahmen. Vgl. dazu der Arbeitsbericht. (**Abbildung VIa–d**)

Anmerkungen

Die vorausgehenden, in recht weit geführter Partitur erhaltenen T. dienten als hinreichend sicheres Modell für die Ausarbeitung und Instrumentierung. T. 329 hatte zunächst die erste Hälfte der begonnenen Periode zuende zu bringen; Viol. 1 steht in der Sk.; Viol. 2, Vla. und Vc. setzen den vorherigen Verlauf entsprechend fort. T. 330–33 setzen das Thema im Baß fort; die Unterstimme ließ sich Vc. und Fag. zuordnen. (T. 326ff deuten darauf hin, daß Kb. wohl bis zum cis-moll-Höhepunkt zu schweigen hätten). Die darüber notierte Stimme in überwiegend halben Noten wurde hier interpretiert als Faulenzer für später aufzufüllende Punktierungen, die sich aufgrund des Tonumfangs bei Abwärtssprüngen am ehesten in der Vla. ergänzen ließen. Für die Viol. 1 kommt eigentlich nur eine aufwärts führende Spiegelung des Basses in Frage, die hinauf zu dem von Bruckner entworfenen g^{'''} in T. 334 führt. Bemerkenswerterweise läßt sich die frühere Annahme aufrecht erhalten, bei dem Notat auf der letzten S. von 18D/»19« handele es sich um eine um zwei T. vorgezogene Skizze für Klar.; die Stimme ließ sich hier entsprechend weiterführen. Schließlich wurde eine die Zweitaktigkeit berücksichtigende, um ein Viertel verschobene Imitation der Viol. 2 eingefügt. — Im Vordersatz der Periode unmittelbar vor dem Höhepunkt ab T. 335ff ist der Sopran wohl den Viol. 1 zuzuordnen; für den Themeneinsatz im Alt nennt die Skizze eindeutig Viol. 2. Dies ist sicher ein lauter Vorhöhepunkt, für dessen Instrumentierung als Modell der Vordersatz der vorherigen Periode herangezogen wurde (vgl. T. 326–29). Der Tenoreinsatz in H-Dur ab T. 339 gilt sicher entsprechend für Vla., wie der Altschlüssel erweist. Die Motivik der Viol. 1 wurde korrekt durch Reihung fortgeführt, die Instrumentierung den umliegenden T. angeglichen. Dabei verstärken Fl. wie auch ab T. 344 den Themenkopf der Viol.; Bruckners Baßton in T. 334 wurde als Hinweis auf eine verkürzte Vorausbereitung des Themenkopfes in Gegenbewegung verstanden und mit 2. 3. Fag. verstärkt. Die von Bruckner nur als vier Sechzehntel notierte Figur in T. 337 (wohl Viol. 2; vgl. auch die Positionierung im oberen Syst. der Skizze) stammt noch aus der Zeit, als der Kontrapunkt der Fugenexposition diese einfachere Form hatte. Er ließ sich durch Erweiterung leicht an die Endform mit sieben Sechzehnteln anpassen (vgl. Kb., T. 303 etc.) und wurde an paralleler Stelle der Vorperiode (T. 329) auch in der Vla. ergänzt.

Bericht

328–33

1. Klar.: Imitation auf der Grundlage von Bruckners Bleistift-Entwurf auf der letzten S. von Bg. 18D/»19« (3. T., Syst. der 1. Trp., FA, S. 284) ausgeführt.

- 329 **5. Hrn.:** Imitation ergänzt zur harmonischen Vorbereitung der Baßlinie T. 330; **Viol. 1:** Takt aus der Skizze ergänzt; **Viol. 2, Vla., Vc.:** als Fortsetzung von T. 330 rekonstruiert; zu Vla. und Vc. vgl. auch Bruckners Bleistift-Entwurf auf Bg. 17C, Syst. oberh. Viol. 1, FA, S. 261.
- 330–33 **1. Fag.:** verkürzte Verstärkung der Baßlinie ergänzt, als Vorausbereitung von T. 334; **Viol. 1:** als Spiegelung der Baßlinie hinauf zu dem von Bruckner skizzierten g^m (T. 334) ergänzt; **Viol. 2, 1. Ob.:** Imitation nach dem Muster der T. zuvor ergänzt; **Vla.:** Entwurf Bruckners ausgeschrieben; **Vc.:** Bruckners Baßstimme übernommen.
- 334–37 **Fl., Viol. 1:** Bruckners Entwurf ausgearbeitet, ergänzt und mit Fl. verstärkt; **2. Viol., Ob.:** Bruckners Entwurf ausgearbeitet (Bruckner: »2^{do}«, FA, S. 21, 4. Akk., 5. T.) und mit Ob. verstärkt; Schlußfigur entsprechend Bruckners späteren Änderungen des Motivs auf 7 Sechzehntel erweitert; **Vla., Klar.:** Imitation nach dem Muster des Vorherigen ergänzt; **1.–6. Hrn., Trp.:** nach T. 326–28 ergänzt; **2.3. Fag., Vc.:** Umkehr des Themas ergänzt (zusammen mit dem Sopran eine Vorausbereitung von T. 342ff).
- 338–41 **Fl. & Viol. 1; Ob. & Viol. 2; 2.3. Fag., Vc.; 1.–6. Hrn. & Trp.; Klar. & Vla.:** Nachsatz der Periode anhand von Bruckners Skizze der Tenor-Linie als sinngemäße Sequenz des Vordersatzes T. 334–37 rekonstruiert und ergänzt.
- 342–44 **Tutti:** anhand von Bruckners skizzierter cis-moll-Basslinie als Beginn des Höhepunkts anhand der erhaltenen folgenden beiden Sequenzen (T. 345–47 und 348–50) rückwirkend rekonstruiert und nach dem erhaltenen Vorbild instrumentiert.

20F/»21«
T. 345–60**S. 53****16 (4–4–4–4) T.**

Metrische Ziffern

1–3; 1–3; 1–8; 1–2-

Herangezogene QuellenBg. 20F/»21« (FA, S. 285–88); Skizze ÖNB 3194/14^F (FA, S. 23)**Status & Musikforensische Synthese**

T. 345–50 fertig instrumentiert (inkl. Ganztaktpausen); weitere 10 T. Str. fertiggestellt, mit zahlreichen Hinweisen für Holz- und Blech-BI.

Anmerkungen

Auf die Wiedergabe von Bruckners numerischer Durchzählung der T. des Fuge (FA, S. 285 unten) wurde hier wiederum verzichtet (s. oben). — Die Instrumentierung ließ sich nach Bruckners Vorgaben ohne Weiteres vornehmen (Fag. zur Verstärkung der Vc. und Klar. zur Verstärkung der Vla. von Bruckner skizziert, Hrn. aus Notaten Bruckners vervollständig). Abgesehen von den bereits mitgeteilten Änderungen in Phrasierung, Artikulation und Dynamik sind hier und auf dem folgenden Bg. keine größeren Abweichungen von der AF 1992 mitzuteilen. — Ab **O** wurden in den Viol. mit Rücksicht auf die von 3 zu 2 wechselnde Metrik 2-taktig verschobene > ergänzt. Zur Erzielung besserer Resonanz wurden außerdem die die Vla. verstärkenden Klar. grundsätzlich Legato bezeichnet und auch in den Hrn. in den ansteigenden Akkord-Blöcken aufgrund der Pedaltöne Legato ergänzt, nach dem Vorbild der VIII. Sinfonie (vgl. dort, 1. Satz, T. 353ff) – wenn auch das aktuelle Vorbild dieser Passage (IX. Sinfonie, 1. Satz, T. 483ff) eher für eine Beibehaltung der Zweitaktigkeit der Phrasierung sprechen würde.

Bericht

- 345f **Klar., B.-Pos., K.-Btb., Viol.:** Halte-Bogen zu T. 346 von Bruckner übersehen.
- 346 **Ob.:** erster Halte-Bogen von Bruckner übersehen.
- 348 **1. Ob.:** Ganztaktpause von Bruckner übersehen.
- 348f **Fl., Klar., B.-Pos., K.-Btb.:** Halte-Bogen zu T. 349 von Bruckner übersehen.
- 349 **5.–8. Hrn.:** Bezeichnung vor der Akkolade (Wagner-Tb.) noch nicht von Bruckner korrigiert.
- 350 **Ob.:** erste beiden Halte-Bogen von Bruckner übersehen.
- 351 **Fl., Pk.:** Ganztaktpausen von Bruckner zeigen bereits an, daß Fl. und Pk. hier schweigen sollten; **Kb.:** »pizz.« von Bruckner.

- 351–60 **Fag.:** Verstärkung der Vc. wie von Bruckner im Incipit T. 351 angegeben ausgeführt (vgl. FA, S. 288); **1.–4. Hrn.:** Stimmen nach einzelnen Hinweisen Bruckners ergänzt (vgl. FA, S. 288f, Notate in freien Holz-Bl.-Syst., insbes. auch T. 357 und 359); **5.–8. Hrn.:** akkordische Resonanzstimmen nach Bruckners Incipit T. 351 und weiteren Hinweisen in einzelnen T. ausgeführt und ergänzt.

21D/»22« **T. 361–76** **S. 55** **16 (4–4–4–4) T.**

Metrische Ziffern

-3-8; 1-8; 1-2-

Herangezogene Quellen

Bg. 21D/»22« (FA, S. 289–92)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt, mit zahlreichen Hinweisen für Holz- und Blech-Bl. Bruckners Hinweis »Unis. C moll« (FA, S. 290 oben) wurde als Andeutung auf eine massivere Instrumentation verstanden. Das in der 1. Trp. skizzierte Hauptthema-Motiv wurde in Fl. und Ob. verstärkt; Klar., Fag., Pos. und K.-Btb. verstärken die Str. Das vorherige Motiv der Viol. wurde nun im 1.2. Hrn. weiterführend ergänzt und durch sukzessive Verkürzungen dem ab **P** ergänzten punktierten Oktavsprung angenähert. 3.4. Hrn. imitieren die Trp., um die kontrapunktische Faktur anzureichern. Die Instrumentation ab T. 375 wurde aufgrund entsprechender Ähnlichkeiten dem *Aeterna fac* aus dem Te Deum sowie den korrespondierenden Stellen im Finale der VI. und VIII. Sinfonie entlehnt und verdichtet, um den Höhepunkt mit Auftritt des Hornthemas angemessen vorzubereiten.

Anmerkungen

Wiederum wurde aufgrund der terrassenförmigen Steigerung ostinater T. eine entsprechend stufige Dynamik gewählt, die die Crescendi der AF 1992 ersetzt.

Bericht

- 361–64 **1.–4. Hrn.:** anhand von Bruckners Bleistift-Notaten ergänzt; **5.–8. Hrn.:** Ergänzung aus den Vortakten fortgeführt.
- 363–66 **Fl.:** mit Ob. und 1. Klar. in der oberen Oktave ergänzt; **Ob.;** **Trp.:** von Bruckner skizziert (FA, S. 289f); **2.3. Klar.:** ergänzt als Fortsetzung der Fag.-Verstärkung der Vc., dialogisch aufgeteilt, da die Lage des Vc. für Fag. nun zu hoch wird, aber die Verstärkung sicher nicht plötzlich abbrechen sollte; **Fag.:** Beibehaltung der Vc.-Verstärkung soweit möglich; **1.–6. Hrn.:** ergänzt, einzelne Hinweise Bruckners aufgreifend (FA, S. 289).
- 363f **A.-, T.-Pos.:** ergänzt.
- 365f **Pos., K.-Btb.:** ergänzt.
- 365 **Kb.:** »arco« von Bruckner.
- 365–74 **Fl., Ob.:** Verstärkung der von Bruckner notierten Trp. ausgeführt, vgl. Bruckners Vermerk »Unis. Cm« (=Unisono c-moll) und das Incipit in der 1. Ob.; **Klar., Fag., Pos., K.-Btb.:** Verstärkung der unisono geführten Str. ergänzt; zur Verbalkung der tiefen Blech-Bl. über den Taktstrich hinweg vgl. Bruckners eigene Schreibweise im 1. Satz, T. 59–62 (1.2. und 7.8. Hrn.) bzw. T. 329–32 (3. Trp.); **1.2. Hrn.:** Bruckners so lang entwickelte Imitation der Viol., um ein Viertel verschoben, mußte hier von Instrumenten übernommen werden, um die Rhythmik fortzuführen, da die Viol. selbst in das Str.-Unisono einfallen; 1.2. Hrn. boten sich hierfür an; **3.4. Hrn.:** Ergänzung eines harmonisch bereichernden Kanons zu 1.2. Trp.; **2. Trp.:** Verstärkung der von Bruckner notierten 1. Trp. aus Balance-Gründen ergänzt.
- 375f [Aufgrund der in T. 375 beginnenden Periode vgl. den Bericht zum folgenden Bg.]

22D/»23« **T. 377–92** **S. 58** **16 (4–4–4–4) T.**

Metrische Ziffern

-3-8; 1-8; 1-2-

Herangezogene Quellen

Bg. 22D/»23« (FA, S. 293–96)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt, mit zahlreichen Hinweisen für Holz- und Blech-BI. Die Instrumentation dieser Steigerung ergibt sich weitgehend aus Bruckners Vorgaben. Für Ergänzungen wurden insbesondere das Finale der Achten, das *Aeterna fac* aus dem Te Deum und das Finale der VI. Sinfonie herangezogen. — Bruckners eigentümliche Form des Streicherostinato ab **P** mit einer Achtelpause zu Beginn veranlaßte die NA, gegenüber der AF 1992 von Bruckners originalem Notentext abzuweichen und in Vorbereitung dessen bereits in T. 377 die 1. Achtel-Note der Str. zu tilgen, wie von Bruckner dann selbst auch so fortgeführt. — Die Klimax wurde als großer *fff*-Höhepunkt instrumentiert. Zu den von Bruckner notierten Hrn.-Fanfaren tritt eine überzeugende Imitation in den Tb., die den notwendigen Baß in den Pausentakten der Str. liefert. Die Länge des Str.-Ostinato, die in der Fl. von Bruckner notierte Abschlußnote (ges^{'''}), die repetitive, 2-taktige Struktur und die Verwandtschaft des Hornthemas mit dem Motivkern des Hauptthemas vom 1. Satz legten nahe, die absteigende Doppel-Unisono-Linie der vorherigen Steigerung in ein wiederholtes Zitat des Themenkopfes vom Hauptthema des 1. Satzes auslaufen zu lassen. Nach dem Vorbild des Hauptthemenreprise-Höhepunktes im Finale der Achten wurden die Viol. und Vla. um ›rauschende‹ Sechzehntel-Repetitionen ergänzt. Die von Bruckner notierte Übernahme des Hornthemas in den Trp. (T. 390) legte eine Fortsetzung der Tb.-Imitationen im nächsthöheren Register, den Hrn., nahe. Das Aussetzen des tiefen Registers suggerierte einen Wechsel hin zu hohen Holz-BI.

Bericht

- 375–82 **Fl., Ob., Klar., Fag., Tb., Pos., K.-Btb.:** in Fortsetzung des Vorherigen ergänzt; **Hrn.:** als Mutation durch Verkürzung und Imitation an T. 383 herankomponierend ergänzt; einzelne Hinweise in Bleistift von Bruckner, vgl. FA, S. 292–4, insbes. Ob. T. 379 sowie Fl. und Ob., T. 381f.
- 383–90 **Hrn., Str.:** von Bruckner; **Holz-BI., Tb., Trp., Pos., K.-Btb.:** ergänzt; **Viol., Vla.:** Sechzehntel-Faulenzer ergänzt.
- 390–92 **Fl., Ob., Klar., 1.–4. Hrn.:** ergänzt; **Trp., Str.:** von Bruckner; **Viol., Vla.:** Sechzehntel-Faulenzer ergänzt.

23D/»24«	T. 393–408	S. 61	16 (4–4–4–4) T.
-----------------	-------------------	--------------	------------------------

Metrische Ziffern

-3-12; 1-6-

Herangezogene Quellen

Bg. 23D/»24« (FA, S. 297–300)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt, mit zahlreichen Hinweisen für Holz- und Blech-BI.

Anmerkungen

Auf das frühere ›riten.‹ in T. 399 (vgl. AF 1992, T. 413) wurde verzichtet, da der Abbruch der Musik mit den Triolen im 1.2. Hrn. möglichst drastisch und nicht pathetisch musiziert werden sollte. Das Aussetzen der Str. mit Ganztaktpausen in schweigenden Stimmen legt eine dünne Instrumentierung durch hohe BI. nahe.

Bericht

- 393–98 **Fl., Klar., Ob.:** ergänzt; vgl. Bruckners Bleistift-Entwurf T. 397f, 1. Fl. (FA, S. 298).
- 393–402 **Trp., Str.:** von Bruckner (Str. Ganztaktpausen T. 395–402).
- 399–401 **Fag., Hrn., Tb., Trp.:** im Wesentlichen von Bruckner entworfen und hier ausgeführt.
- 403–08 **3.4. Hrn.:** nach dem Vorbild der Exposition ergänzt; **Str.:** von Bruckner.
- 407–09 **1.2. Hrn.:** Halteton ergänzt.

[24/»25«] T. 409–24 S. 62 16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-7-8; 1-8; 1-6-

Herangezogene Quellen

Skizze ÖNB 3194/14^v (FA, S. 24); Skizze ÖNB 3194/15^r (FA, S. 25); Skizze ÖNB 6086 2^r (FA, S. 33); 5B (FA, S. 165f)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [24/»25«] auf der Grundlage der Skizzen ÖNB 3194/14^v, 2. Akk., 3194/15^r, 3. Akk., 6086 2^r, 6. Akk. sowie Bg. 5B, 9.–14. T.

Anmerkungen

Die Rekonstruktion dieses verlorenen Bg. ergab sich inhaltlich zweifelsfrei aus den vorangehenden Entwürfen und der Parallelstelle im 1. Teil, wie bereits eindeutig in SM 1985 und AF 1992 mitgeteilt. — Die Instrumentierung folgt den Vorgaben des 1. Teils. Einige der ergänzten Imitationen der AF 1992 wurden hier entfernt, da sie die Textur zu sehr aufgedickt hatten und die Farben trübten (Ob., Hrn.; vgl. nun Klar., T. 411–15). — Wie oben ausführlich erklärt, wurde nunmehr das ›Trio‹ durch reiche Bl.-Verstärkungen (nach dem Vorbild des 1. Satzes) intensiver instrumentiert und dabei auch klanglich umgestaltet. Dies betrifft auch die Orientierungsbuchstaben **R** und **S**, die gegenüber der AF 1992 analog zum 1. Teil und parallel zum 1. Satz auf den Beginn von Formteilen verlegt wurden. — Zur Ergänzung des **C** siehe oben im Arbeitsbericht, Sektion ›Tempi‹.

Bericht

- 409f **Hrn., Viol. 2, Vla., Vc.:** Beendigung der Periode gem. Skizze und dem vorherigen; **1. Viol.:** als Nachsatz von T. 407f sinngemäß rekonstruiert.
- 411–18 **Viol. 1:** analog zu T. 403–10 sinngemäß ergänzt; T. 415–18 als Antizipation von T. 425f in Vergrößerung, was hier als Kontrapunkt wunderbar paßt; **3.4. Hrn., Str.:** Ausarbeitung nach Bruckners Skizze, analog zu T. 403–10.
- 412–15 **1.2. Ob., 1. Hrn.:** die etwas überladenen Imitationen aus der AF 1992 wurden getilgt; **1., 3. Klar.:** Imitationen ergänzt
- 415–17 **2.3. Fag., Vc. tief, Kb.:** ergänzt.
- 415–18 **1. Ob.:** mit Viol. 2 ergänzt; **Klar.:** ergänzt.
- 417 ›**riten.**‹ ergänzt.
- 417f **1. Fag., 3.4. Hrn., Vla.:** benötigter Tenor ergänzt.
- 418 **2.3. Trp.:** ergänzt.
- 419 ›**Langsamer**‹ und **C** ergänzt.
- 419–24 **Fl., Ob., Klar., 1.2. Fag., 1.2. Hrn., Tb., 1. Trp.:** ergänzt, weitgehend *colla parte* Verstärkungen; vgl. dazu 1. Satz, T. 131ff, 421ff; **Str.:** gem. Skizze als Wiederholung von T. 93–98.

25D/»26« T. 425–40 S. 65 16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-7-8; 1-6; 1-8;

Herangezogene Quellen

Bg. 25D/»26« (FA, S. 301–04)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt, Fl. T. 433–35 original.

Anmerkungen

Die Verstärkung der Instrumentation gegenüber des 1. Teils setzt zunächst fort; im Vergleich zur AF 1992 wurde in der 1. Ob. noch eine intensivierende Imitation ergänzt, die Dynamik nunmehr bis zum *ff* gesteigert, um den Kontrast zu der nachfolgenden, von Bruckner wohl bewußt leer belassenen, ›durchführenden‹ Fortsetzung des Trio zu verschärfen. — Zur Auslassung des ›rit.‹ und zur Anlage der Tempi siehe oben. — Die langen Haltetöne der Str. und Verdoppelungen der oberen Quinten (Viol. 2, Vla. in Oktaven) machten Resonanz-Verdoppelungen durch Bl. nötig; ergänzt wurde hier gegenüber der AF 1992 in T. 433–36 zusätzlich Fag. Die etwas übertrieben korrekte Notation der hinzugefügten Imitationen des Trio-Kopfmotivs in doppelter Augmentation mit einer angebondenen Achtel am Ende wurde hier im Folgenden stets vereinfacht (punktierte Halbe, Viertel, punktierte Halbe). Außerdem wurde in den Wagner-Tb. eine weitere solche Imitation ergänzt und in den ersten beiden T. des Str.-Chorals (T. 441f) plaziert, um diese Kette von Imitationen, die sich anschließend in den Holz-Bl. fortsetzt, nicht mittendrin abreißen zu lassen. Dadurch entstand zugleich eine Erinnerung an das Adagio (vgl. dort, T. 155ff), die die motivische Beziehung beider Str.-Choräle unterstreicht. Das tonische Kreuz c-g-a-e im Baß konzentriert zahlreiche Allusionen. Hier klingen Wagners ›Gralsglocken‹ ebenso an wie Bruckners typisches *Credo*-Motiv aus den Messen, auch der 1. Satz seiner VIII. Sinfonie (alle Themengruppen des 1. Teils enden mit diesem Motiv), nicht zuletzt schließlich – in Kombination mit dem Sopran – das Halleluja im 150. Psalm (vgl. dort, T. 15).

Bericht

425f	1. Ob., 1. Fag., 1.2. Hrn.: <i>colla parte</i> ergänzt.
427–31	1. Fl., Ob., Klar.: ergänzt, Klar. nach Bruckners Vorbild von T. 101–05, aber hier intensivierend im dreistimmigen Satz.
433	Vc.: »divisi« von Bruckner.
433–37	2.3. Fag.: mit Vc. ergänzt.
434f	1. Hrn.: ergänzt.
435–37	3.4. Hrn.: ergänzt.
437–40	Pos.: aufgrund der obligat eintretenden Vc. verstärkend ergänzt.
438f	1. Ob.: ergänzt.
439f	1. Fag., 2. Hrn.: ergänzt.

26F/»27«

T. 441–56

S. 67

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

1–4; 1–8; 1–4;

Herangezogene Quellen

Bg. 26F/»27« (FA, S. 305–08)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt.

Anmerkungen

Die Vervollständigung der Instrumentation erfolgte unter Berücksichtigung von Parallelstellen im 1. Teil und erforderte nur wenige Ergänzungen – insbesondere die bereits vor dem Trio eingeführten Imitationen (Fl., Ob.) ab T. 446, Verstärkungen einzelner Str.-Stimmen zur Erzielung besserer Resonanz (Hrn., Fag.), in T. 445–48 einen Halteton im 3.4. Hrn. zur Unterfütterung des Orgelpunktes in Kb. sowie die als Ziel der Steigerung höhepunkt-artige Verstärkung des ›Christ ist erstanden‹-Anklangs (T. 453–56). — Zu den zahlreichen geänderten Tempobezeichnungen gegenüber der AF 1992 siehe oben. — Die bis hierher verzögerte Wiederholung der Gesangsperiode und der damit verbundene Tempowechsel zurück zu Alla Breve machten im oben erklärten Sinne auch erforderlich, einen Orientierungsbuchstaben einzufügen, und zwar sinnvollerweise **S** (vorverlegt aus AF 1992, dort T. 467). Die erwartungsvolle Atmosphäre durch das drängende Aufsteigen des Gesangsthemas in Umkehrung auf dem Orgelpunkt schien zu gebieten, die einzelnen Töne im Kb. durch ein Pizzicato hervorzuheben, wie Bruckner es in ähnlichen Situationen oft tat. Die Allusion an ›Christ ist erstanden‹, auf die Phillips als erster hinwies, ist eigentlich ein Nachgedanke Bruckners. Ursprünglich sollten die beiden T.

mit a-e-d-e nochmals wiederholt werden, wie Rasuren in den letzten beiden T. zeigen (FA, S. 308). Die Änderung der Stimmführung erfolgte sicherlich zur Vermeidung einer Quintparallele (s. oben). — Die Instrumentation wurde gegenüber der AF 1992 verändert: hinzugezogen wurden nur die üblichen Verstärkungen der Viol. und Vla. in *f*-Situationen – 1. Ob. und 1. Klar. zur Durchsetzung des Toccata-Rhythmus, die unteren Paare von Ob. und Klar. zur besseren Resonanz von Viol. 2 und Vla., ein Pedalton von 1.–4. Hrn. (wie T. 125ff und 273ff).

Bericht

441	Str.: Zusatz ›breit‹, wie im Adagio, T. 155.
441f	Tb.: ergänzt nach dem Vorbild des Adagio, Hrn., T. 156f, um den Mutationsprozess dieses Motivs nicht zu unterbrechen.
443	› riten. ‹ ergänzt.
443f	1. Trp.: entsprechend ergänzt.
445	Aufgrund der Motivik der Gesangsperiode Alla breve und › a tempo ‹ ergänzt; Kb.: ›pizz.‹ ergänzt.
445–56	nur Str. von Bruckner.
445–49	3.4. Hrn.: Pedalton ergänzt.
445–55	1.2. Hrn.: <i>colla parte</i> und später Füllstimme sinngemäß zu T. 75ff bzw. 403ff ergänzt.
446–52	1. Ob.: Imitationen ergänzt.
459, 451	1. Fl.: Imitationen ergänzt.
449–52	1. Fag.: mit Vc. ergänzt.
453–55	1.–4. Hrn.: Pedalton ergänzt.
453–56	1. Ob., 1. Klar.: mit Viol. 1 ergänzt; 2.3. Ob., 2.3. Klar.: mit Viol. 2 und Vla. ergänzt.

[27/»28«]

T. 457–80

S. 68

[24 (6–6–6–6) T.]

Metrische Ziffern

1–8; 1–8; [-9–12; 1–4-]

Herangezogene Quellen

Skizze ÖNB 3194/14^v (FA, S. 24); Skizze ÖNB 3194/15^r (FA, S. 25); 28E/»29« (FA, S. 309)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [27/»28«] auf der Grundlage der Skizzen ÖNB 3194/14^v, 3. & 4. Akk. und 3194/15^r, 1. Akk.; letzte 4 T., unter Beachtung der Metrik von 28E/»29« als Beginn der dort mit den Ziffern -5–6 fortgesetzten Periode, anfangend mit der Triolenmotivik der Viol., der Vla.-Melodie und dem Orgelpunkt der Vc. und Kb. 4 T. zuvor. (Vgl. oben Sektion VI des Berichts.) Die Rekonstruktion basiert im Wesentlichen auf der Ausarbeitung von Skizzen und einer Wiederholung des bereits zuvor eingeführten ›gregorianischen Motivs‹ (›Christ ist erstanden‹), nun in d-moll. Dieses Statement ist unumgänglich, da das von Bruckner entworfene Doppel-Unisono mit dem punktierten Motiv in den Str. nicht ohne Weiteres von es (T. 472) in das ebenfalls erforderliche a der Triolenmotivik übergehen kann (vgl. T. 477 und den Beginn des wieder erhaltenen 28E/»29«, T. 481). Die transponierte Wiederholung des Einschubs (nun d-a-g-a-d-c-f-g) leitet auf natürliche Weise in das ausgeprägte d-moll mit der Quint im Sopran und wird durch das von Bruckner nachgetragene Incipit (d", doppelt punktierte Viertel, d' Sechzehntel) logisch begründet. — Die beiden Anfangstakte von 28E/»29« zeigen, daß die Triolenmotivik 4 T. zuvor, mit den fehlenden ersten 4 T. der dort mit -5–6 fortgesetzten Periode begonnen haben muß; auch legt der Baß nahe, daß der Bordun-artige Orgelpunkt an gleicher Stelle eingesetzt haben dürfte und auch das die Mollterz betonende Vla.-Motiv dort seinen Ausgang gefunden haben muß. Die Ausarbeitung der fehlenden Verbindung zwischen den letzten skizzierten T. und dem Beginn von 28E/»29« wurde so stringent und vereinbar mit Bruckners Vorgaben durchgeführt, daß wiederum von freier Komposition nicht gesprochen werden sollte. — Die Doppel-Unisono-Steigerung erinnert sehr an eine entsprechende Passage im Finale der VIII. Sinfonie (Nachdurchführung der Hauptthemen-Reprise) und wurde hier entsprechend massiv instrumentiert. Ähnlich wie dort die Antizipation des Finaleschemas wirkt hier das Triolenmotiv, das in der Trp. eingeführt wurde, um den späteren Wiedereintritt der Triolen-Figuration in den Viol. vorzubereiten (eine Idee, die auch in der späteren Coda-Realisation aufgegriffen wurde). Dabei vermittelt Bruckner antizipierend das Choralthema (hier: ces-b-as-ges-fes-es, vgl. T. 461–63) und dessen gleichzeitige Verkürzung im Baß zunächst an den punktierten Rhythmus von Hauptthema und Gesangspe-

riode. Bruckners langatmige Steigerung läßt sich überdies nur rechtfertigen, wenn ein massiver »Schluss in d-moll« folgen würde (ähnlich übrigens wie der entsprechende Höhepunkt im Finale der Achten, dort allerdings vor der Reprise des Gesangsthemas). Er ist strukturell auch von übergeordneter strategischer Bedeutung: Zum ersten Mal überhaupt seit dem Ende des Scherzo wird hier wieder d-moll explizit bekräftigt und bereitet langfristig dem D-Dur-Ausklang der Sinfonie den Weg.

Anmerkungen

Abweichungen von der AF 1992 beschränken sich weitgehend auf Details der Instrumentierung, Dynamik, Artikulation und Phrasierung. Allerdings wurde in T. 459f der Zustand der Skizze wiederhergestellt. Der Beginn des letzten Trio-Zitates wurde dynamisch differenzierter gestaltet, um den Kontrast zum Beginn der nachfolgenden Steigerung zu verschärfen und durch anfangs kräftigere Bezeichnung zugleich das Aufgreifen von T. 437–40 zu rechtfertigen. Angesichts der dicken Instrumentation schien es geboten, nach dem Vorbild der VIII. Sinfonie das *pp* zumindest in den ersten T. beizubehalten und das Crescendo erst gemeinsam mit dem Stringendo beginnen zu lassen. Das Zitat des »Christ ist erstanden« versteht sich hier als weiterer 4-taktiger Einschub vor dem eigentlichen »Schluß d-moll«; dem Rechnung tragend, wurde dort zwar »Erstes Zeitmaß« belassen, die Dynamik jedoch modifiziert und das eigentliche *fff* sowie der Orientierungsbuchstabe **T** auf den Beginn des d-moll verschoben. Über die Tempo-Modifikationen gegenüber der AF 1992 siehe auch Sektion XIII.

Bericht

457	›Langsam‹ ergänzt.
457–60	1. Ob., 2. Hrn., Pos., Str.: Skizze ausgearbeitet nach dem Muster von T. 437–40.
461–72	Fag., Tb., B.-Pos., K.-Btb.: die von Bruckner als Incipit angedeutete Unterstimme in Art eines typischen Doppelunisono ausgearbeitet; Str.: nach der Skizze ausgearbeitet.
461–72	Fl., Ob., Klar., Hrn., Trp., A.-, T:-Pos.: Instrumentation ergänzt.
465	›stringendo poco a poco‹ ergänzt.
473	›Erstes Zeitmaß‹ ergänzt.
473–76	Transponierte Unisono-Wiederholung von T. 453–56 ergänzt; Instrumentation von Str. und Bl. komplett ergänzt.
477–80	Str.: rückwirkend von T. 481 rekonstruiert; alle Bl. ergänzt.

28E/›29«

T. 481–96

S. 72

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-5–6; 1–12; alternativ auch -5–8-[9–10; 1–2;] 1–6; 1–2-; von den Herausgebern variiert zu [5–10; 1–8; 1–2-].

Herangezogene Quellen

Bg. 28E/›29« (FA, S. 309–12)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt; einzelne Bl.-Verweise.

Anmerkungen

Aus dem Manuskript (Ganztaktpausen in beiden Trp.-Systemen) geht gemäß Bruckners eigentümlicher Stenographie hervor, daß alle 3 Trp. spielen sollten (sonst hätte er sich die Pausen nur in der 1. Trp. vermerkt); dementsprechend und aufgrund von Bruckners eigenem »dim.« 7 T. später wurde die Instrumentation analog zur Exposition als lautes Tutti gestaltet. Die Idee mancher Finale-Bearbeiter, eine Solo-Trp. im *p* nur von Str. begleitet spielen zu lassen, entbehrt jeder philologischer Grundlage und wäre auch aufgrund der Natur des Te Deum-Motivs selbst nicht haltbar. — Die Ausarbeitung der Instrumentation wurde gegenüber der AF 1992 variiert und ergänzt. In T. 485 schien es geboten, die Imitation der Vla. in der 1. Ob. erkennbar weiterzuführen; außerdem wurde in T. 483–86 die 1. Klar. in die 3. verlegt, unter Berücksichtigung der fortsetzenden Stimmführung ab T. 487, wo die 2.3. Klar. in Verstärkung der Vla. eine starke Stauchung des vorherigen Motivs fortsetzen und die 1. Klar. unabhängig geführt ist. — Geboten schien insbesondere, die Legato-Bogen in Klar. und Fag. ab T. 487 sämtlich zu tilgen und durch Tenuti zu ersetzen, denn Bruckner zitiert hier deutlich aus dem Adagio, T. 15f bzw. 213ff, wo stets Tenuti stehen (eine Passage, die zugleich auf die Temporelation

hinweist, wonach die Viertel im Finale den Achteln des Adagio entsprechen sollten). Auch die Dynamik wurde an dieser Stelle in Anlehnung an das Adagio deutlich verstärkt, das Crescendo vorgezogen, um den *fff*-Eintritt des Chorals angemessen vorzubereiten. — Die etwas eigenartige, frühere Instrumentierung von Klar. und Fag. T. 491–94 in der AF 1992 wurde hier korrigiert; als Vorbild diente eine motivisch und klanglich ganz ähnliche Stelle im 1. Satz der IV. Sinfonie (dort: T. 305ff).

Bericht

481–83	Fag.: mit Vc. und Kb. ergänzt.
483–86	2.3. Klar.: füllende Gegenstimme in Vorbereitung von T. 487ff ergänzt; 3. Hrn.: partielle Verstärkung der Vla. ergänzt; Pos., K.-Btb.: Harmoniestimmen ergänzt.
484–87	1. Ob.: Kanon zur Vla. ergänzt.
485	Vla.: Triller wohl von Bruckner übersehen und analog zu T. 483 ergänzt.
487–94	Holz-Bl.: aufgrund der exaltierten Str.-Situation und der Notate Bruckners in T. 495 (FA, S. 312) ergänzt, z. T. <i>colla parte</i> .
489–92	2.3. Trp.: ergänzt als Vorausbereitung von Bruckners Entwürfen zu T. 532ff (FA, S. 318); vgl. dazu auch Str. ab T. 539.
493f	1.–4. Hrn.: Harmoniestimmen ergänzt.

29E/»30«

T. 497–512

S. 74

16 (4–4–4–4) T.

Metrische Ziffern

-3–8; 1–8; 1–2-; T. 503–10 Ziffern für T. [9–16] zusätzlich ergänzt (vgl. T. 163–70).

Herangezogene Quellen

Bg. 29E/»30« (FA, S. 313–16)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt; einzelne Bl.-Verweise.

Anmerkungen

Die Instrumentierung sollte sicher anfangs so laut wie in der Exposition sein. Die Faktur des Chorals im 1. und 2. Teil unterstreicht, daß Bruckner ihn eben nicht für eine Schlußapotheose verwenden wollte: Im 1. Teil geht der Choral unter, feiert im 2. Teil kurze Auferstehung, kombiniert mit dem Te Deum-Motiv, wechselt aber in eine kontrastreiche ›Nachdurchführung‹ und geht im Hornthema auf. Auch Bruckners eigenhändiges »*dim.*« (FA, S. 314, 2. T., oberh. 1 Trp.) deutet auf ein anfängliches Blech-Bl.-Tutti; die Instrumentierung wurde dann ausgedünnt und sollte mit dem Einsatz der 1. Ob. (T. 511, FA, S. 316, letzte 2 T.) noch schwächer werden, wie das Aussetzen der Kb. beweist. Das Wegbleiben der Füllstimme in der Vla. machte erforderlich, den Akkordsatz in den Holz-Bl. aufzufüllen (vgl. Te Deum, T. 15). — Gegenüber der AF 1992 schien es nötig, die Artikulation der Str. zu ändern: Nach dem Vorbild des Te Deum wurde nun im *p* die Figuration halbtaktig, im *pp* ganztaktig Legato bezeichnet. Aufgrund der Phrasierung des Choralthemas in 16 T. schien sinnvoll, Bruckners *dim.* auf den 7. T. vorzuverlegen und das *p* bereits im 8. T. zu beginnen, um die Trp. durchhörbar führen zu lassen (vgl. z. B. Adagio, T. 90). Ungeachtet der Ausdünnung der Instrumentation schien ab dem 8. Choral-T. mit dem Verzicht auf die Akkordik der Hrn. geboten, nach dem Vorbild des 1. Teils in den Schlußtakten die K.-Btb. wieder heranzuziehen (vgl. T. 167ff), um den Kontrast beim folgenden Registerwechsel (Ob./Holz-Bl.) zu verschärfen, auch wenn das Kontra-E recht tief scheint. (Die Wiener Baßtuba in F kam allerdings dank ihres Quartventils sogar bis zum Subkontra-B, falls ein Spieler genug Lungenkapazität dafür hatte!)

Bericht

495–501	Hrn., Pos., K.-Btb.: ergänzt nach dem Muster von T. 155–62.
500f	siehe oben.
503–08	Pos.: ergänzt (Hrn. aufgrund der Abschwächung tacet).
507–09	3.4. Hrn.: Imitation ergänzt.
507–10	K.-Btb.: ergänzt.
509–11	1.2. Hrn.: Imitation ergänzt.

[30/»31«] **T. 513–28** **S. 76** **[16 (4–4–4–4) T.]**

Metrische Ziffern

[-3–12; 1–6-];

Herangezogene Quellen

10A/»11« (FA, S. 197–200); 11A/»12« (S. 201–04); 29E/»30« (S. 313–16), 31E/»32« (S. 317–20)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [30/»31«] unter Berücksichtigung der umliegenden Bg. als genaue Umkehrung des Choralbeginns im 1. Teil (ausgehaltener Ton vom 13.–16. Choraltakt nicht umkehrbar). Vorverlegung der Triolen-Motivik und Instrumentation von 31E/»32« (FA, S. 317–20) aufgrund der metrischen Ziffern zu dessen Beginn (-7–8) um 6 T. früher (T. 523). Die Gestalt des Bg. ließ sich unter Berücksichtigung korrekter Fundamentschritte so zwingend als Umkehrung des Choralthemas rekonstruieren, daß das Resultat dem verlorenen Original sicher nahe kommt. John A. Phillips hat die z. T. auf SM 1985 zurückgehende Rekonstruktion der AF 1992 als Analyse der Fundamente nach Sechter dargestellt. (**Abbildung VII**)

Anmerkungen

Die Instrumentierung ergab sich schlüssig aus der blockhaften Faktur und den Vorgaben des Erhaltenen um die Lücke herum. Die Abweichungen von der AF 1992 beschränken sich auf Änderungen der Dynamik, Phrasierung und Artikulation. Außerdem wurde die kontrapunktisch verwickelte Passage ab T. 523 differenzierter gestaltet: Das für sich genommene Motiv aus Viertel, Achtel-Triole, Viertel (Vla., Vc., Kb.) wird grundsätzlich mit auftaktigem 'und nachfolgendem > bezeichnet. Der fortgesponnene triolische Begleit-Rhythmus in der Viol. 1 und sein daraus gewonnener Begleiter (Viol. 2) werden durch Tenuti auf den Viertel-Noten davon differenziert.

Bericht

- 511–22 **1. Ob.:** fortgeführt und mit 1. Klar. verstärkt; **2.3. Klar., Fag.:** übernehmen ergänzt die Harmonie, in Fortsetzung der nun mit Vc. geführten Vla.; **Str.:** gemäß Bruckners Incipit entlang der rekonstruierten Harmonik fortgeführt.
- 515–17 **2.3. Trp.:** Imitation ergänzt.
- 517f **1.2. Hrn.:** Oktavsprung in Vorausbereitung des Hauptthemas vom 1. Satz ergänzt.
- 518f **3.4. Hrn.:** Oktavsprung ergänzt.
- 521f **5.6. Hrn.:** Oktavsprung ergänzt.
- 523–28 **Fl., Ob., Klar., 1.–4. Hrn.:** Textur rückwirkend von T. 529f rekonstruiert; zur Disposition der Holz-Bl. vgl. Bruckners Hinweis »5 6« in der 1. Ob. (FA, S. 317, erste 2 T.), um anzuzeigen, daß dies Quint und Sext sind, bevor ab T. 531 Ob. wieder die Melodieführung übernehmen; Stimmführung der Hrn. parallel zu T. 171–78.
- 525f **2.3. Trp.:** Triolenmotiv sinngemäß ergänzt (vgl. T. 532ff nach Notaten Bruckners).

31E/»32« **T. 529–44** **S. 78** **16 (4–4–4–4) T.**

Metrische Ziffern

-7–8; 1–8; 1–6-;

Herangezogene Quellen

Bg. 31E/»32« (FA, S. 317–20)

Status & Musikforensische Synthese

Str. fertiggestellt; einzelne Bl.-Verweise.

Anmerkungen

Die AF 1992 hielt noch an der Hypothese von SM 1985 fest, Bruckner habe mit der Wiederholung der Durchnummerierung der T. auf der letzten S. des Bg. (vgl. FA, S. 319 mit 320, oben jeweils »43–44–45–46«) möglicherweise eine

Wiederholung von 4 T. vorgesehen. Die Position der Ziffern läßt dies jedoch als unwahrscheinlich gelten; ein Schreibversehen ist eher anzunehmen, vgl. dazu auch das ebenfalls als Versehen zu deutende Notat im 1.2. Hrn. (FA, S. 318, 1. T.). Die neue Bearbeitung verzichtet daher gänzlich auf diese Wiederholung – nicht zuletzt, weil die Verkürzung des Themas an dieser Stelle auf 4 T. gegenüber seiner 8-taktigen Gestalt in T. 383ff (in gleicher Tonart Ges-Dur) die Hypothese unterstreicht, Bruckner hätte das Motiv auf dem verlorenen nachfolgenden Bg. [»32«] mit Beginn des 3. T. (nach Beendigung der von 31E/»32« mit -5-6- vorgegebenen Periode als [-7-8] in den ersten beiden T. von [»33«]) weiter ausführen wollen, um die Choralreprise emphatisch zu beschließen. — Weitreichender ergänzt wurden die Bläser: Ab T. 539 sollten die Holz-Bl. sicherlich nicht plötzlich ganz wegfallen. Außerdem deutet die Faktur der Str. (Unisono; Oktavstürze im Baß, synkopierter Einsatz) darauf hin, daß es sich hier um eine Imitation des Oktavsturz-Themenkopfes handeln könnte, der im tiefen Blech allein zu schwach war. Daher ergänzt die NA hier nunmehr ab T. 539 den Oktavsturz in allen Holz-Bl., um die Choralreprise in einer Tutti-Klimax gipfeln zu lassen

Bericht

529f	2.3. Trp.: Triolenmotiv sinngemäß ergänzt (vgl. T. 532ff nach Notaten Bruckners).
531–38	2.3. Ob.: die Ergänzung ergibt sich logisch aus Bruckners notierten Abschlußnoten, T. 538 (FA, S. 319, 2. T.); Klar., 1.2. Fag.: Harmoniestimmen ergänzt; 1. Trp., Pos.: Choral und Harmonie <i>colla parte</i> ergänzt; 2.3. Trp.: Bruckners Tonbuchstaben ausgeschrieben (FA, S. 318f).
535–37	Pk.: so von Bruckner; T. 536 ursprünglich Es, ausgestrichen und zu As korrigiert.
537f	Pk.: Wirbel auf B ergänzt.
539–44	Holz-Bl.: Oktavsturz ergänzt; Tb., Trp., Pos., K.-Btb.: nach dem Muster von T. 383 ergänzt; Imitation der Hrn. in Tb., später Trp., Oktavsturz aus dem Hauptthema des 1. Satzes in Pos. und K.-Btb. Die Unisono-Führung der Str. erfordert eine kräftige Instrumentation.
542	Str.: eindeutig eine Ganze-Pause und keine Halbe-Pause; Bruckner wollte also ungeachtet der Hrn. die Str. erst in T. 543 wieder beginnen lassen.

[32E/»33«]

T. 545–60

S. 81

[16 (4–4–4–4) T.?)

Metrische Ziffern

[-7-8; 1-8;] [1-6];

Herangezogene Quellen

31E/»32« (FA, S. 317–20); Skizze ÖNB 3194/3^f (FA, S. 6)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [32E/»33«] von möglicherweise 16 T. Länge aufgrund der Annahme, daß die Coda rasch erreicht werden sollte; die regelmäßige Periodik der Coda-Skizzen sollte sich vielleicht später in der Bogeneinteilung reflektieren. Einziger Anhaltspunkt für den Ablauf der Coda ist, daß Bruckners Notat gemäß jener Choral-artige Anstieg in 8 T., der der Kadenz-Skizze vorausgehen sollte, auf dem 36. Bg. (= [36E/»37«] Platz zu finden oder ihn gar zu beginnen hatte. Dadurch läßt sich erkennen, daß Bruckner nicht nur den Ablauf der Coda bereits vor Augen gehabt haben mußte; auch die Länge der bis dahin fehlenden T. ist durch diese Angabe einigermaßen abschätzbar.

Anmerkungen

Auf die Fortsetzung der vorherigen Periode in ostinater Reihung mit [-7-8] deuten die metrischen Ziffern von 31E/»32«. Die Verkürzung auf 4 T. in T. 539–42 gegenüber dem Fugenepilg mit seinen 8 T. (vgl. T. 383–402) legt nahe, daß nochmals eine Wiederholung des Hornthemas auf anderer harmonischer Stufe und in mehr als 4 T. folgen sollte, um einen kadenzierenden Abschluß der Choralreprise zu bilden. Eine weitere achttaktige Periode lag nahe. Sie wurde hier als verkürzte Reihung in 2x2, 3x1+1 T. G-Dur gestaltet, um eine logische Verknüpfung mit dem von Bruckner skizzierten Beginn der Coda zu schaffen. Die Entscheidung, die Wiederkehr des Hauptthemas aus dem ersten Satz wieder einzusetzen, wie schon in SM 1985 und SPCM 1992, ist einer der Kernpunkte der NA. Zu den Änderungen in der Instrumentation siehe Arbeitsbericht, Sektion VII sowie **Abbildung VIII**.

Bericht

545f	Bl., Str.: als Nachsatz zu T. 543f rekonstruiert.
547–54	Bl., Str.: als erweiterte, transponierte Wiederholung von T. 539–42 rekonstruiert.
555–60	Bl., Str.: Wiederkehr vom Hauptthema des Kopfsatzes unter Einbezug vorausgehender Motive.

[33/»34«]**T. 561–83****S. 84****[24 (6–6–6–6) T.]****Metrische Ziffern**

1–8; 1–8; 1–8

Herangezogene QuellenSkizze ÖNB 3194/3^r (FA, S. 6)**Status & Musikforensische Synthese**

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [33/»34«] von vielleicht 24 T. Länge, vollständig beruhend auf Bruckners Skizze des Coda-Beginns, die ursprünglich genau 24 Takte enthielt, bevor sie um 4 Takte erweitert wurde.

Anmerkungen

Zu Beginn der Coda schien geboten, gegenüber der AF 1992 die recht schwachen, offen liegenden Vc. mit Haltetönen der Kb. zu unterfüttern (vgl. auch 1. Satz, T. 27ff). Die Länge der eröffnenden Passage in Form einer 16-taktigen Stasis vor dem eigentlichen Steigerungsbeginn erschloß auch die Möglichkeit, die Einsätze der Viol. mit dem Motto in Umkehrung zwischen 1. und 2. aufzuteilen, um eine Analogie zum Beginn der Coda des 1. Satzes herzustellen, die einen ähnlichem Dialog der räumlich getrennten Viol. aufweist. — Anders als in der AF 1992 legte der Beginn der eigentlichen Steigerung im 17. T. und deren Faktur nahe, Vla., Vc. und Kb. ab T. 571 um eine Oktave nach unten zu verlegen und die Fortführung in der höheren Oktave nur den Klar. als weiterführendem Register zu übertragen, um die Str. nicht in geradezu schwindelnde Höhen führen zu müssen; vgl. dazu auch der Wechsel von Bruckners Schreibweise (T. 17 der Coda-Skizze), die ebenfalls einen Registerwechsel nahelegt. Durch das Aussetzen der Kb. ab T. 577 wird in typischer Weise die Illusion erzeugt, die Linie setze sich nach oben fort (vgl. z. B. 1. Satz, T. 38/39ff).

Bericht

560	» Langsamer « ergänzt; 4/4-Takt von Bruckner.
560–76	1. Ob., Str.: Skizze Bruckners ausgearbeitet, aber eine Quarte abwärts transponiert.
562f, 566f	1. Klar.: Imitation anhand eines Notats im 2. T. der Skizze ergänzt und ausgearbeitet.
564f, 568f	1. Hrn.: Imitation ergänzt.
570f, 574f	1. Klar.: Imitation weiterhin ergänzt.
572f	1. Hrn.: Imitation weiterhin ergänzt.
577ff	3. Hrn.: Ergänzung einer weiteren Imitation zur sukzessiven Verdichtung.
577	» accel. poco a poco « ergänzt.
577–84	Fl., 1. Ob.: aufgrund des Crescendo <i>colla parte</i> mit dem Motiv weiter; Klar., Fag.: Fortsetzung der Harmoniestimmen im Aufwärtsgang; Str.: weitere Ausarbeitung der Skizze; Viol. nunmehr aufgrund der hohen Lage der oberen Stimme in Oktaven (als Muster diente hier insbesondere T. 147–54); Vla. und Vc. eine Oktave tiefer ergänzt.
577, 579, 581, 583	3.4. Hrn.: Verkürzung als Herankomponierung an den späteren Oktavsturz ergänzt; vgl. auch T. 141ff.
578, 580, 582, 584	2. Trp.: Oktavsprung rhythmisch verkürzt als Vorausbereitung ergänzt.
580–84	1.2. Hrn.: Imitationen nach dem Vorbild von T. 134ff ergänzt.
583	3. Trp.: Imitation der 2. Trp. ergänzt.

[34/»35«]**T. 585–600****S. 87****[16 (4–4–4–4) T.]****Metrische Ziffern**

1–4; [1–12];

Herangezogene Quellen

Skizze ÖNB 3194/3^r (FA, S. 6); Hinweis verschiedener Autoren und Bruckner-Forscher auf ein heute verlorenes Manuskript Bruckners mit einer Überlagerung aller Hauptthemen.

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion eines verlorenen Bg. [34/»35«] von vielleicht 16 T. Länge, erste 4 T. nach Bruckners Sk. Eine kontrapunktisch korrekte Ausführung der Themen-Überlagerung ist nur möglich unter Berücksichtigung einer Augmentation des Adagiothemas, die die Gesamtlänge des Abschnitts auf 12 T. bringt.

Anmerkungen

Anders als in der AF 1992 konnten auch die letzten 4 T. der Steigerung (>accel. sempre<) aus der Skizze Bruckners erschlossen werden; die Instrumentierung ergab sich geradezu zwangsläufig aus dem Vorhergehenden. Die Trp. mit ihren verdichtenden Dialogen erinnern an die 4 T. vor dem Hauptthema des 1. Satzes (dort: T. 59–62; man beachte die strukturelle Parallele!). Die halbtaktige Verdichtung im letzten Takt vor der Überlagerung (T. 582) erlaubte es, den vollständigen Rhythmus der >Todesverkündigung< in den Holz-Bl. zu zitieren, der so zwischen dem vorherigen Ob.-Motiv und dem gleich folgenden Scherzo-Thema in den Pk. als Brücke fungiert. — Die Themenüberlagerung selbst (>Feierlich<) wurde in der NA gegenüber der AF drastisch umgestaltet: Das Hauptthema des 1. Satzes liegt in der NA in Art eines *Lamento*-Basses im Fundament und nicht wie früher im Sopran, darüber im Tenor das vergrößerte Adagiothema (Tb., Trp. in Oktaven), im Alt noch immer das Finaletema in Gestalt der kontrapunktisch hier einzig passenden Fuge und im Sopran eine in Bruckners Codas typische Viol.-Figuration, die auch an das *Resurrexit*-Motiv der f-moll-Messe erinnern soll. Das Scherzo-Thema ließ sich auf natürliche Weise als Rhythmus der Pk. integrieren (vgl. oben). Durch diese Änderung gegenüber der AF 1992, die das Adagio-Thema als eigentliches Fundament im Baß betrachtete und das Hauptthema des 1. Satzes in den Sopran verlegt hatte, werden die einzelnen Themen klanglich wesentlich deutlicher voneinander unterscheidbar. Außerdem rechtfertigt das Hauptthema des 1. Satzes im Baß zusätzlich dessen Verzicht vor der Coda und erweist sich nun in der Überlagerung auch hörend nachvollziehbar als Ziel aller Motiv-Teile, die seit Beginn der Choralreprise zur Herankomposition beigezogen wurden. Eine etwas genauere Weiterführung des Adagiothemas gegenüber der AF 1992 gegen Ende machte es möglich, ab dem 9. T. der Überlagerung die gewaltsame Rückzwängung zum Baßton d aufzugeben und stattdessen eine chromatisch sequenzierte Fortführung zu verwenden, zurückgreifend auf die Harmonik in T. 145ff des Adagios (und ähnlich T. 207ff im *Psalm 150*). Diese 4 T. sind gegenüber allen früheren Versionen völlig umkomponiert worden.

[35/»36«]

T. 601–616

S. 90

[16 (4–4–4–4) T.?

Metrische Ziffern

[1–8-]; 1–4-[5-]-6-[7–8];

Herangezogene Quellen

26F/»27« (FA, S. 305); Skizze ÖNB 6085/45^r (FA, S. 45)

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion des verlorenen Bg. [35/»36«] (vgl. Skizze ÖNB 6085/45^r, linker Rand: »Bogen 36«; s. oben) von vielleicht 16 T. Länge. Zitat des Choralthemas, aber in der Harmonisation des vorahnungsvollen Str.-Chorals auf Bg. 26F/»27«, erste 4 T., hier nach D-Dur transponiert und augmentiert zu 8 T.; dadurch wird eine harmonisch passende Brücke zu dem in Sk. vorhandenen Choral-Anstieg gebildet, die den Vorzug hat, Bruckners eigene Harmonik und Stimmführung zu verwenden. — Dem folgt eine nach-synthetisierte Fortsetzung des Choralanstiegs als Komplementierung der von Bruckner nicht vollständig ausgeführten, 8-taktigen Periode zur Erreichung der letzten Kadenzskizze. Die ungeachtet einiger Vorarbeiten dem Schriftbild nach im hastigen Gedankenflug entworfene Steigerung beinhaltet einige Wiederholungs-Faulenzer, mit denen Bruckner offenbar anzeigen wollte, daß die Harmonik der ersten 4 T. stufenweise fortsetzen sollte (bei ihnen handelt es sich übrigens um eine Umkehrung des Hauptthemen-Epilogs, vgl. T. 63–66). Die harmonische Sk. im 6. T. scheint nur auf den ersten Blick nicht zu passen, doch in Wirklichkeit handelt es sich um eine Überlagerung zweier Gedankengänge, die nur richtig gelesen werden muß: Unterhalb schrieb Bruckner sehr zitterig »Es-«; die notierten oberen drei Töne in der dritten Notenzeile müssen jedoch noch im Violinschlüssel gelesen werden, da

Bruckner zu Beginn des Syst. (FA, S. 45, 2. Syst.) eine Korrektur des Basses nebst Baßschlüssel später nachgetragen hat. Demzufolge lauten diese drei Noten offenbar as', des'' und f' (Phillips' Transkription der Stelle in der AP S. 139 scheint nicht akkurat). Die so gewonnenen Tonschritte Es- und Des-Dur (6. T.) lassen für die fehlenden 3 T. kaum eine andere Lösung zu als die mitgeteilte.

Anmerkungen

Grundlegende Motivation für die Umgestaltung der Coda gegenüber der AF 1992 war die Erkenntnis, das Bruckner an analoger Stelle in Finalsätzen anderer Sinfonien im Wesentlichen die einmal gefundene Figuration in den Viol. beibehielt. Das Stasisfeld zu Beginn der Coda verstand sich in diesem Sinne eher als mehrdeutige Übergangszone, die einen gewissen Durchführungscharakter noch weiterträgt. Erst die Themenüberlagerung wäre als Synthese der Ort, der alle Themen der Sinfonie wieder aneinander bindet, mithin sogar immer noch ›Durchführung‹. Somit wäre die bei Bruckner ohnehin problematische Differenzierung von Durchführung und Reprise zugunsten eines einheitlichen 2. Teils vollends aufgehoben. Die Viol.-Figuration der Themenüberlagerung sollte weitergeführt werden, während die AF 1992 nach bereits 12 T. schon wieder eine neue Figuration eingeführt hatte, nämlich eine durchgängige Triolenfiguration. Die Entscheidung, nach der Überlagerung noch ein 8-taktiges Zitat des Choralthemas mit weiteren Elementen (Te Deum im Baß, Triolen im Holz; Finale-Themenkopf, Oktavsprung) nachzuschieben, legte hingegen nahe, ein der Te Deum-Figur ähnliches Motiv in den Viol. zu verwenden. Andererseits sollte das Te Deum-Motiv selbst für den endgültigen Halleluja-Lobgesang nach der Schlußkadenz übrigbleiben, doch zugleich folgerichtig vorbereitet werden. Deswegen wählte die NA jene kreuzförmige Variante, die sich als rhythmische Auflösung des Finale-Themas verstehen läßt und zugleich schon am Ende des Adagio vorgebildet ist (vgl. dort, T. 235ff). Es wäre im Sinne Bruckners durchaus logisch und denkbar, daß die Schlußakte des Adagio schon etwas vom Ende der Sinfonie vorausahnen sollten. Noch schwerer wiegt die Erkenntnis, das Bruckner genau das gleiche Motiv bereits zur Bildung der Coda seines letzten vollendeten Werks *Helgoland* verwendet hatte, das dem Finale in vieler Hinsicht als Modell diene. Daher wird dies Bekreuzigungsmotiv in der NA bis zum Ende der letzten Kadenz (T. 632) beibehalten, durchgängig als charakteristische ›Faulenzer-Sechzehntel‹ notiert und ohne Legato bis Ende. Die Trp. im Choral führen ihren vorherigen Anstieg im Adagiothema wieder zurück, dem ganzen Gebilde aus Überlagerung und Choral eine einheitliche, 20-taktige Struktur verleihend, gleichsam wie ein Flügelaltar um das Es-Dur herum (8+4+8 T.). So wird dem in der AF 1992 oft herrschenden Eindruck entgegengewirkt, es sei gegen Ende nur noch Block an Block gereiht. Mithin kann nun die gesamte Coda als stark vereinheitlichter, durchgehender Prozess auch hörend nachvollzogen werden. — Da das umgeformte, verarbeitete Choralthema noch zum Bereich der Themenüberlagerung gehört, wurde der Orientierungsbuchstabe Y um 8 T. nach hinten verschoben. Die Realisierung von Bruckners entworfenem Choralanstieg aus der AF 1992 wurde zwar im Wesentlichen beibehalten, aber in Details uminstrumentiert.

[36/»37«]

T. 617–32

S. 92

[16 (4–4–4–4) T.?)

Metrische Ziffern

1–8; 1–8;

Herangezogene Quellen

Skizze ÖNB 6085/45^r (FA, S. 45); Skizze ÖNB 6085/43^r (FA, S. 47).

Status & Musikforensische Synthese

Rekonstruktion des verlorenen Bg. [36/»37«] von vielleicht 16 T. Länge mit Bruckners Kadenz-Skizze 6085/43^r (erste 16 T.) als Ballung dreier Klangblöcke über Ces/F zu einem Undezimakkord auf A (VortheMa/Motto, Str.-Ostinati, Holz-Bl.-Triolen, vollst. Fugen-Thema umgekehrt im Baß).

Anmerkungen

Wie im Arbeitsbericht erklärt, notierte Bruckner den Hinweis auf das Erreichen des Ces mit dem Beginn von Bg. 36 am 19. Mai 1896, also noch vor der Ummumerierungsphase. Er wäre also in [36/»37«] unnummeriert worden. Dies und der Hinweis, daß Bruckner seine Skizze in der Regel dort ansetzte, wo auch ein neuer Bogen begann, und auch entsprechende Vermerke setzte, erlaubt zumindest in groben Zügen die Rekonstruktion sowohl der Länge wie auch der Struktur der gesamten Coda bis zum letzten Doppelstrich! — Auch in der Kadenzzone kam die NA zu klanglich abweichenden Lö-

sungen. Die majestätisch ankündigende Umkehrung des Fugen-Themas in den Hrn. (AF 1992: T. 635ff) erwies sich angesichts der erdrückenden Fag., Pos. und K.-Btb. mit den Haltetönen in der Praxis als unhörbar; außerdem verdeckte die zu hoch geführte Vla. die Viol.-Figuration und ließ dem Str.-Klang die Mittellage fehlen. Die frühere Realisation als lediglich »interne Stimme« wurde dem Gehalt des Themas nicht gerecht. Die neue Instrumentierung von Bruckners Ces/F-Kadenz (T. 617ff, vgl. AF 1992: 635ff) behält die Fl., Ob. und Klar., die Vc. und Kb. bei, oktaviert die Vla. abwärts und verwendet eine geänderte Viol.-Figuration (s. oben). Das stilfremd wirkende Aussetzen der Trp. nach Erreichen von T. 617 wurde korrigiert; sie spielen nun die aus dem Finales (T. 43ff) bekannte Fanfare, um die Verarbeitung vom Anfangs-Motto des Satzes zu intensivieren und den Klang zu verstärken; Hrn., Tb. und 2.3. Fag. setzen nun die ab T. 601 auftretende, synkopierte Form des Finales-Kopfes fort, imitiert und *rect.* und *inv.* Durch diese vermehrte kontrapunktische Arbeit wird der Gesamtklang komplexer. — Die Instrumentierung des Undezimakkordes wurde weitgehend beibehalten; allerdings wurden die Holz-Bl. nach dem Vorbild des Adagio leicht umgestaltet, ebenso die Viol.-Figuration und die Oktavierung der Vla. — In den letzten beiden T. der Kadenz wechselte die AF 1992 von den Achtel-Triolen inkonsequent wieder zu geraden Achteln zurück, um darin zugleich die nachfolgende Augmentation des Te Deum-Motivs in Vierteln vorzubereiten. Ein solcher Wechsel der Figuration schien unvereinbar mit Bruckners üblichem Vorgehen. Die Entscheidung der NA, in den Viol. auf Achtel-Triolen zu verzichten und die geradlinige Achtel-Figuration durchzuführen, löste dies Problem.

[37/»38«]

T. 633–53

S. 95

[21 (6–6–4–5) T.?)

Metrische Ziffern

1–8; [1–4; 1–4; 1–5]

Herangezogene Quellen

Skizze ÖNB 6085/43^r (FA, S. 47); Dr. Hellers überlieferte Worte Bruckners über ein »Halleluja«.

Status & Musikforensische Synthese

Ausarbeitung eines hypothetischen Bg. [37/»38«] von vielleicht 21 T. Länge. Auch wenn es sich bei der Gestaltung dieser T. um einen Fall von »gut geraten« handeln mag – ein Vergleich mit den Partituren der vorausgehenden Sätze zeigt, daß Bruckner gegen Ende Bg. mit nur einer weiteren beschriebenen S. vermeiden wollte. Angesichts der verwendeten Motivik wäre die wahrscheinlichste Aufteilung des Bg. 6-6-4-5 T. — Schluß-Pleno mit dem Halleluja in Trp. und Hrn., ab T. 639 9-taktiger *fff*-Ausklang mit der Te Deum-Figuration in Anlehnung an die Original-Gestalt in den Str.; Halleluja in den Tb.; Trp.-Fanfare mit dem *non confundar*/Halleluja in Form des Begleitrhythmus aus dem Choralthema.

Anmerkungen

Zurückgehend auf eine Idee von SM 1985 begann der finale Lobgesang als »Coda der Coda« über dem von Bruckner noch 8 T. lang skizzierten Orgelpunkt in D bisher als neues Crescendo – ähnlich wie das Ende des 1. und 2. Satzes, vielleicht ein Hinweis dafür, daß eine ähnliche Klangfläche wie in den Ecksätzen der VII. Sinfonie hier vorgesehen war. Die revidierte NA 2012 kam jedoch schließlich zu einer völlig neuen Lösung, die eingangs beschrieben wurde, eingedenk nicht zuletzt auch schon früherer Stimmen von Dirigenten wie Robert Bachmann, Günter Neuhold und Johannes Wildner, die darauf hinwiesen, daß durch den bei **Z** inszenierten Zusammenbruch so viel klangliche Energie verloren geht, daß ein neues Crescendo diese nicht mehr kompensieren kann. Der endgültige Schlußbaustein ist freilich immer noch 37 T. lang (eine Beobachtung aufgreifend, daß auch in den vergangenen 3 Sätzen jeweils 37-taktige End-Abschnitte vorliegen: 1. Satz, T. 531, Beginn der signifikanten Baß-Triolen; Scherzo, T. 210, Beginn der Abweichung vom 1. Teil mit dem skurrilen plötzlichen *p*; Trio, T. 229, Beginn der Coda – 36 T. bis zum letzten Doppelstrich, aber bei *attacca*-Anschluß läßt sich der Leertakt zu Beginn des *da Capo* noch mitrechnen –; Adagio, T. 207, Beginn der Coda). Im Finale ergibt sich der Schlußbaustein nun genau ab Beginn der Kadenz-Zone (T. 617). — In der revidierten NA wird nun in T. 633 das Schlußplateau erreicht. Das ostinate Te Deum-Thema erscheint in vierfachem Kontrapunkt – aufstrebend in Vierteln in Vl./Kb., gespiegelt und verkürzt in Achteln in den hohen Str., augmentiert in Halben in den Tb. und im 1. Fag. und imitiert in Halben in der 1. Klar. Solche Formen hat Bruckner selbst in der Durchführung des Finales vorgebildet – ein Hinweis darauf, daß das Te Deum in dieser Art vielleicht auch am Schluß verwendet werden sollte, denn sonst machte eine solche breit angelegte, »vorbereitende« Durchführung zu Beginn des 2. Teils (zwischen T. 203 und 263, insbesondere T. 251ff) einer Musik keinen Sinn, die ohnehin auf Langzeit-Mutationsprozessen basiert. Die ge-

radlinige Choralreprise allein – die das Te Deum in seiner Urform eher im Sinne einer Fortsetzung vorheriger Selbstzitate für vergleichsweise wenige T. zurückbrachte und bald wieder von den Triolen abgelöst wurde – reichte nicht aus, eine solch massive Te Deum-Durchführung zu Beginn des 2. Teils zu rechtfertigen. Genau diese Funktion erfüllt die hier vorgestellte Schlußsteigerung, im Bemühen, alle noch losen motivischen Enden der Sinfonie so gut wie möglich miteinander zu verknüpfen. In diesem Sinne erklärt sich auch das nur angeblich »extra-musikalische« Halleluja, das Bruckner seinen durch Dr. Heller überlieferten Worten zufolge »aus dem 2. Satz« entnehmen wollte. In den Trp. bricht nun folgerichtig das Motiv aus dem Adagio wieder hervor; in Pos. und K.-Btb. findet sich wie in früheren Finale-Codas eine »eingedampfte«, rhythmische Form vom Hauptthema des Kopfsatzes, dessen Triole nun die Weiterführung des Themenkerns und die Trp.-Gestaltung am Ende erst legitimiert, und es liegt gleichsam unten am Boden, überwunden vom aufstrebenden Halleluja. Fl. und Ob. deuten schließlich zurück auf das abschließende Hrn.-Motiv aus dem Adagio (T. 237/8). Insgesamt findet man bei **Z** also, wenn man möchte, ebenfalls noch einmal eine Überlagerung von vier verschiedenen Themen aus der Sinfonie, jedoch nun in gänzlich anderer Weise.

Dr. Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen, Oktober 2012

CORRIGENDA 2012

Im Vergleich zum revidierten Nachdruck 2008 Repertoire Explorer Study Score 444)

Seite	Takt	Takt (2008)	
15	85/6		Optionale Takte gänzlich entfernt
34f	228–35	230–37	1. Ob.; 5.6. Hrn.: in jedem Takt <i>hervortretend</i> ergänzt
42	275	277	Vc.: Tenorschlüssel statt Violinschlüssel; eine Oktave tiefer (MS: »8a«)
52	340	342	2.3. Fag., Vc.: letzte Note fis anstatt gis
	341	343	2.3. Fag., Vc.: erste Note dis anstatt fis
	342	344	2.3. Hrn.: erste Note fis' anstatt gis'
63	411–15	413–17	1. & 3. Klar.: Imitationen ergänzt
69f	465–68	467–70	A.-Pos.: abwärts oktaviert (mit Ten.-Pos.)
70	469f	471f	2.3. Fag.: abwärts oktaviert; T.-Tb.: aufwärts oktaviert
	469–76	471–78	2. B.-Tb.: mit 1.; 473–76 wie B.-Pos.
	471f	473f	2., 4. Hrn.: mit 1., 3. Hrn. (aufwärts oktaviert)
71	477–80	479–82	1.2. Hrn.: mit 3.4. vertauscht; 3.4. Hrn.: <i>hervortretend</i> ergänzt
80		539–54	Fl., Ob., Klar., Fag.: alle Musik ergänzt (Oktavsturz und Imitationen)
81	546f	548f	Hrn., Tb., Trp.: <i>hervortretend</i> ergänzt
83	555–60	---	Hauptthema des Kopfsatzes (verkürzte Wiederkehr) wieder eingesetzt
89	595f	591f	Pk.: hinzugefügt
	597–600	593–96	völlig neu gestaltet (abgesehen von den Trp.)
90	604	600	1.–4. Hrn.: d', fis, a, d, in Imitation der Wagner-Tb. T. 595f
91f	609–12	605–08	2. B.-Tb.: ersetzt durch K.-Btb.
	609–16	605–12	Fl., Ob., Klar.: hinzugefügt
	617–20	613–16	2.3. Fag., 2. B.-Tb.: hinzugefügt
92f	616–24	612–20	Fag., Hrn., T.-Tb., B.-Tb., Trp., Pos., K.-Btb.: völlig neu gestaltet
	620, 624	616, 620	Vc., Kb.: letzte Viertelnote durch Viertelpause ersetzt
93f	625–32	621–28	1. Fag., T.-Tb., B.-Tb., Pos.: neu gestaltet
94	632	628	riten., Doppelstrich und Fermate entfernt
	633	629	Viol.: umgestaltet
			frühere Takte 629–644 vollständig entfernt
95–97	633–53	645–65	nahezu völlig neu gestaltet

APPENDIX:**DIE CODA UND IHRE SKIZZEN – EINE ALTERNATIVE LESART VON JOHN A. PHILLIPS**

Zwangsläufig beinhalten Kollektiv-Arbeiten gewisse Kompromisse, und dies umso mehr, wenn vier verschiedene, teils gegensätzliche Ansätze, unterschiedliche Schwerpunkte und Tugenden beteiligt sind. Es geht in den folgenden Ausführungen nicht darum, die Arbeit von mir und meinen Kollegen grundlegend in Frage zu stellen oder für weitere Alternativfassungen zu plädieren; die NA ›steht‹ so, wie wir es gemeinsam vereinbart haben, und kann für jede zugrunde gelegte editorische Entscheidung starke, gut untermauerte Argumente liefern. Dessen ungeachtet bleiben für den Verfasser in zwei Fällen Zweifel, die einen gewichtigen Bezug zur Konstruktion der Coda haben – namentlich erstens die Frage, ob Bruckner überhaupt eine Themenüberlagerung im Sinne hatte, und zweitens die Deutung der Coda-Skizzen vom Mai 1896 und Bruckners Hinweis auf einen »Bogen 36« darin.

1. Zur Glaubwürdigkeit der ›Coagmentatio‹

Es gibt ein Glaubwürdigkeits-Problem bei den Quellen bezüglich der sogenannten *Coagmentatio*. Wie ich bereits in der Rekonstruktion der Autograph-Partitur (MWV 1994/rev.1999, S. 138) feststellte, hat Max Auer auf eine solche kontrapunktische Überlagerung der Themen im Finale in seinen beiden einbändigen Bruckner-Biographien von 1923 und 1934 hingewiesen. Die Formulierungen zeigen jedoch in beiden Fällen, daß seine Hinweise auf eine frühere Quelle zurückgehen – eine Rezension der Erstaufführung der Neunten im Jahr 1903 von Hand des Musikkritikers Max Graf. Es heißt dort: »Mit Ergriffenheit haben wir diese Skizzen betrachtet, die mit zitteriger Schrift hingeworfen sind, da die kraftlose Hand den Bleistift kaum führen konnte. Die Themen lassen sich erkennen: ein Hauptthema, ein Fugenthema, ein Choral und das Quintenthema des Tedeums und einmal sogar werden alle vier Themen übereinandergestellt, eine vierfache Thürmung, wie sie schon in der achten Symphonie Bruckner's anzutreffen ist.« Grafs Bemerkungen würde man wahrscheinlich nicht so wichtig nehmen, wenn wir nicht heute wüßten, daß er selbst einen Partiturbogen des Finales (»2«E) wie auch Skizzen in Besitz hatte; vielleicht sah er oder hatte vielleicht sogar andere Teile des Finales als die, die in dem von Auer untersuchten und später von Orel transkribierten Material enthalten waren. Es wäre allerdings wörtlich genommen ausgesprochen schwierig, das Hauptthema des Finales, dessen Fugen-Variante, den Choral und das Te Deum Motiv simultan zu kombinieren, denn das Hauptthema des Finales ist grundlegend dasselbe wie das Fugenthema, und beide können aus harmonischen Gründen nicht mit dem Choralthema vereint werden. Daher kann man Grafs Bemerkung allenfalls als journalistische Ausschmückung bezeichnen, vielleicht ausgelöst durch die Choralreprise mit der Te Deum Figuration und dann gedanklich durcheinandergebracht mit der Themenüberlagerung am Ende der Achten.

Grafs Worte waren Mazzuca und Samale noch gar nicht bekannt, als sie ihre Überlagerung aller vier Hauptthemen » wie sie schon in der achten Symphonie Bruckner's anzutreffen ist« in ihrer *Ricostruzione* realisierten, und wie sie im Wesentlichen bis heute in unserer Aufführungsfassung beibehalten wurde. Sie beriefen sich bei ihren Überlegungen vielmehr auf die Worte Auers in seiner Biographie von 1934: »Einmal treten in diesen Skizzen alle Themen gleichzeitig übereinandergebaut auf, wie im Finale der ›Achten‹.« Hier ist noch weniger klar, welche Themen eigentlich beteiligt sein sollen. Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht auch nicht ohne Bedeutung, daß Auer in seiner vierteiligen Bruckner-Biographie von 1938 – also nach der Veröffentlichung von Orels *Entwürfen und Skizzen zur IX. Symphonie* von 1934 – diesen Satz gestrichen hat, offensichtlich weil er selbst erkannt hatte, daß es für Grafs Bemerkung keine Grundlage in den erhaltenen Manuskripten gab. Jede schriftliche Äußerung, daß eine solche Themenüberlagerung existierte, sollte also mit Vorsicht betrachtet werden. Man sollte in diesem Zusammenhang auch nicht vergessen, daß die Überlagerung am Ende der Achten Sinfonie in den 1890er Jahren von der Kritik ausgesprochen beifällig, wenn nicht gar ehrfürchtig aufgenommen wurde; daß deshalb eine solche Kombination ›zwangsläufig‹ auch Bestandteil der Coda des Finales zur Neunten hätte werden sollen, haben zahlreiche Autoren noch bis hin zu dem französischen Brucknerforscher Paul-Gilbert Langevin vermutet, der starken Einfluß auf die SPCM-Partitur hatte. Im Fall der Achten freilich verlieren die Themen abgesehen vom Rhythmus jegliche Individualität, und werden harmonisch und melodisch auf einen schlichten C-Dur-Akkord reduziert. Der SPCM-Versuch einer ›dynamischen‹, kontrapunktischen Überlagerung aller vier Hauptthemen mehr oder weniger in ihrer ›Originalgestalt‹ wäre beispiellos bei Bruckner, wenn auch eine verlockende Vorstellung und zufällig sogar harmonisch ›möglich‹ (wenn man das Adagiothema um das Doppelte vergrößert). Es gibt im

Gegenteil aber Anzeichen, daß Bruckner selbst die Kombination in der Achten als einzigartig betrachtete. Im Dezember 180 schrieb er an den Kritiker Paul Heyse bezüglich seiner Rezension der Vierten (die es wagte, zu kritisieren, daß diese nicht mit einer Themenüberlagerung endete!): » Daß der Herr Kritiker [...] das Finale soweit zurücksetzt, ja sogar als verfehlt bezeichnet, kränkt mich sehr [...]. Die Themen alle zusammen[zufassen], das beabsichtige ich gar nicht. Das kommt nur in der 8. Sinfonie im Finale vor.« Bruckner kann natürlich nach 1890 ganz anders gedacht haben, doch müßte es dann irgendwo einen Beweis geben, daß er eine solche ›wörtliche‹ Kombination ins Auge gefasst und ausgetestet hätte. Beispielsweise enthält Bruckners Skizze zum Finale der Fünften (Mus. Hs. 6017 der ÖNB), die bis Buchstabe **B** ungefähr dem endgültigen Text entspricht, über dem ersten Auftritt des Fugenthemas bei T. 31ff bereits einen Entwurf des Choralthemas oberhalb– eine Kombination, die erst bei Buchstabe **Q** in der Partitur des Satzes auftritt, mithin 340 Takte später. Im Falle der Neunten haben wir zwar eine umfangreiche Manuskriptsammlung mit einer detaillierten, schrittweisen Entwicklung vom Hauptthema des Adagios (also dem harmonischen Kern-Element der SPCM-Themenüberlagerung), in denen aber an keiner Stelle irgendeine Kombination mit anderen Themen angedeutet wird (das gleiche läßt sich von den Skizzen zur Entwicklung des Fugenthemas im Finale feststellen), und in all den über 1000 Seiten Entwürfen zur Neunten findet sich keine Spur davon, daß Bruckner jemals eine derartige Themenüberlagerung geplant hatte.

Auch hinsichtlich der Methodologie steht eine Ausarbeitung, die einem offenkundig unskizzierten und nur sehr fragwürdig dokumentierten Konzept folgt, im Widerspruch zu unseren wiederholten Funden von Stellen, wo Bruckner auf Skizzenarbeit zurückgriff, wenn er nicht sofort eine Passage in Partitur ausarbeiten konnte. In allen anderen Fällen ließ sich das Fehlen von vorausgehenden Skizzen auf eine Schlichtheit des Konzepts zurückführen – bis hin zur angenommenen Umkehrung des Choralthemas auf dem fehlenden Bogen [30/»31«), für die kein Entwurf erhalten ist, die aber, wie schon der Beginn der Choralreprise selbst, vom Konzept her so geradlinig ist, daß Bruckner sie ohne große Vorarbeiten direkt in Partitur hätte bringen können. Es macht Schwierigkeiten, zu glauben, daß eine Coagmentatio mit ihrem komplexen, teils zu verändernden Material von Bruckner direkt in Partitur gebracht worden sein könnte, ohne nicht wenigstens irgendwo vorskizziert worden zu sein, Skizzen, die ›bequemerweise‹ offenbar nicht erhalten sind, sodaß man hier allenfalls ein ›ex silentio‹ argumentieren kann.

Schließlich gibt es auch einige ungelöste stilistische und strukturelle Fragen hinsichtlich der Coagmentatio: Es bleibt verdächtig ›unbrucknerisch‹, anzunehmen, daß die eröffnende Steigerung der Coda, die ursprünglich das Choralthema in der Exposition anvisiert hatte (Fa, S. 6, vergl. die frühere Skizze, FA, S. 13), sozusagen einen Umweg über die monumentale Themenüberlagerung nehmen sollte, bevor sie dann ihr ursprünglich ›beabsichtigtes‹ Ziel erreicht, nämlich das kurze Choralzitat und die nachfolgende lyrische Steigerung. Die Verknüpfung zweier Struktur-Elemente wie der Coagmentatio und dem unmittelbar folgenden Choral verbindet zwei gegensätzliche Elemente geradezu wie in einer Nummernrevue, und die massive Bestätigung von d-moll in der Überlagerung ist eine Tautologie nach dem kurzen, wenn auch glaubwürdigen d-moll-Auftritt des Hauptthemas aus dem ersten Satz 28 Takte früher, und lenkt überdies ab von der endgültigen triumphalen Ankunft auf D, entworfen von Bruckner im Mai 1896 für das, was nur der Anfang des abschließenden ›Halleluja‹ sein kann. Der Einschluß der Coagmentatio muß sich auch die Beschuldigung gefallen lassen, dne Eindruck zu erwecken, daß einfach ›zu viel vorgeht‹ in der Coda. Ich kann mir zwar gut vorstellen, daß Bruckner wie auch in anderen Finalsätzen vorhatte, kontrapunktische Bezüge zu den Themen der Sinfonie in irgendeiner Weise aufzugreifen, jedoch nicht in Form einer ›Aufstellung‹ wie hier, in einem einzigen, dezidiert strukturellen Block. Dessen ungeachtet (und ich stelle hier natürlich auch meine eigene Arbeit und frühere Schlußfolgerungen in Frage), ist natürlich die Coagmentatio durchaus überzeugend, ob sie nun vom Komponisten beabsichtigt war oder nicht, und bleibt als Kern der Synthese und Zusammenfassung des thematischen Grundmaterials der Sinfonie hochgradig wirksam.

2. Die Skizzen vom Mai 1896 und Bruckners Hinweis auf einen »36. Bogen«

Die Vermutung, daß die Coagmentatio (oder ein ähnliches größeres Struktur-Element) existiert haben muß, obwohl es darauf in den erhaltenen Skizzen zum Finale oder den vorausgehenden Sätzen nicht den Hauch einer Spur gibt, hat auch mit der Annahme zu tun, daß der Höhepunkt der nachfolgenden lyrischen Steigerung, der Eintritt des »Ces«, mit dem Beginn eines »36. Bogens« zusammenfällt. Das scheint zumindest die naheliegende Deutung

von Bruckners Randnotiz in seiner Skizze vom 19. Mai 1896 (Mus. Hs. 6085/45r, FA, S. 45): »Bogen / 36. / 19. / Ces" (vergl. hier auch allgemein die Coda-Skizzen, FA, S. 45–49). Meine Kollegen und bisher auch ich waren der Ansicht, daß sich dies auf einen Bogen 36 bezieht, der wie möglicherweise auch der Rest der Coda, v o r der Umnummerierungsphase entworfen wurde, mithin eines [36/»37«]. Natürlich kann nach der 28-taktigen anfänglichen Tritonus-Steigerung, um den Beginn eines [33/»34«] herum und bis in den nächsten Bogen hinein fortgesetzt, durchaus die zwölftaktige Coagmentatio den Rest eines [34/»35«] belegt haben, gefolgt von einem achttaktigen Choral wie in der Gesangsperiode (nicht skizziert, es sei denn, FA S. 48 bezöge sich darauf) und der achttaktigen lyrischen Steigerung von FA S. 45 mit den 16 Takten eines [35/»36«], und dann schiene es logisch, daß der Eintritt des Ces nahtlos mit dem Beginn von [36/»37«] folgt.

Doch es gibt eine Reihe von Problemen mit dieser Konstruktion. Eine genaue Durchsicht der Codaskizzen vom Mai 1896 zeigt, daß Bruckner noch mit der Skizzenarbeit an der anschließenden Passage beschäftigt war, als er den Entwurf auf Mus. Hs. 6085/45r begann (19. Mai 1896, vergl. auch die Datierungen an den nachfolgenden Tagen, FA S. 46f), und so scheint durchaus möglich, daß ihm noch gar nicht klar war, wie lang eigentlich die Passage sein sollte, die das anvisierte Ces vorzubereiten hatte. Anders als meine Kollegen und ich früher annahmen, glaube ich inzwischen, daß diese Lesart zwei oder drei eigentlich unabhängige Notate miteinander vermengt, die sich auf die Positionierung des gesamten Entwurfs in der Partitur – Bogen 36 – und das Datum der Komposition, des 19., beziehen: Das »Ces« war wohl ein unabhängiges »Notabene« in Verbindung mit dem durchgestrichenen ces" zu Beginn des dritten Systems der Seite. Warum sollte dann aber die Komposition überhaupt datiert werden – » Bogen / 36. / 19. / Ces«? Es sieht aus, als ob Bruckner die Akkoladen und das ces" im dritten System lediglich als geplanten Zielpunkt hinschrieb; dann begann er die Halbe-Fortschreitung im ersten System auszuarbeiten, begegnete aber Schwierigkeiten, wodurch die Passage in das zweite System und darüber hinaus reichen würde; infolgedessen strich er das notierte ces" wieder aus und so auch die meisten übrigen Entwürfe auf dieser Seite.

Wenn eine Rekonstruktion der Coda die Coagmentatio ganz auslassen und damit eine Kürzung vornehmen würde, scheint es umso unwahrscheinlicher, daß diese Skizze wie in den verschiedenen Phasen der Aufführungsfassung Platz auf einem [36/»37«] finden sollte. Wenn man die Coagmentatio ausläßt und unsere Annahme stimmt, daß die 28-taktige Tritonus-Fortschreitung auf [33/»34«] beginnt und ihr eine achttaktige Darstellung des Choralthemas folgt, dann müßte der Entwurf für die folgende lyrische Steigerung ungefähr bei T. 5 von Bogen [35/»36«] begonnen haben – wenn wir davon ausgehen, daß die betreffenden Bogen weiterhin 16 Takte enthielten (Bruckner könnte aber natürlich jeden Bogen durch Einziehen zusätzlicher Taktstriche erweitert haben, so daß es möglich bleibt, daß die Skizze auf FA S. 45 mit dem Beginn eines Bogens zusammenfiel.) Die Skizze Mus. Hs. 6085/45r deutet jedoch auf einen »Bogen 36«, und die Kernfrage lautet, ob dies ein original mit »36« numerierter Bogen war oder ein als »35« komponierter, später unnummerierter Bogen. Die Hypothese, daß Bruckners Hinweis die Skizze (oder wenn man möchte den Ces-Höhepunkt) auf einem [36/»37«] ansiedelte, übersieht leider die nicht unbedeutende Möglichkeit, daß meine eigenen Forschungsergebnisse, die die Umnummerierungsphase nach Komposition der Coda oder zumindest ihrer Skizzen annehmen, durchaus auch falsch sein könnte. Die Vermutung, daß der Ces-Höhepunkt auf einem Bogen [36/»37«] eingetreten sein »muss«, basiert einzig auf der Annahme, daß Bruckner die Coda entworfen und in Partitur übertragen hat, b e v o r er den Bogen 2F auf »2«E und »3«E aufteilte und alle folgenden Bogen der Partitur um eins höher nummerierte. Doch wie sicher können wir eigentlich sein, daß er diese Arbeit vor der Komposition der Skizzen vom Mai 1896 unternahm?

Dies ist ein wichtiger Punkt. Es gibt schlicht keine offenkundigen Angaben in der Partitur wann genau die Umnummerierung stattfand. Als ich um 1990 Schlußfolgerungen aus meiner Analyse und chronologischen Sortierung der Materialien zog, gab es für meine Annahme, daß sie nach den Codaskizzen stattfand, also Ende Mai/Juni 1896, keinen anderen Grund als die schiere Wahrscheinlichkeit – es schien schlicht logischer, daß Bruckner die Partitur in ihrem ersten Stadium zunächst einmal zuende geführt hatte, bevor er einen eher mechanischen Prozess ausführte, nämlich die Exposition durch Umarbeitung und Aufteilung von 2F in ihre definitive Form zu bringen. Wenn er allerdings nur bis etwa Bogen 31/»32« oder etwas in die Coda hineingekommen war, ist es noch wahrscheinlicher, daß er eine Pause einlegte, um den weiteren Verlauf der Coda zu überdenken (dachte er wirklich

etwa fünf Partiturbogen im Voraus?). Dann würde die Signifikanz der gründlichen Datierung der Coda-Skizzen offenkundig, als Konzeptions-Durchbruch nach Wochen oder Monaten der Unsicherheit. Es ist absolut möglich, daß Bruckner diese Zeit mit der praktischen Arbeit des Abschreibens ausfüllte. Eine weitere Seite (FA, S. 49; die eine, die unter den Krakauer Materialien zur Neunten gefunden wurde, ursprünglich von der Witwe Ferdinand Löwes verkauft an die Staatsbibliothek Berlin) zeigt vielleicht, daß zu gewisser Zeit die letzte, verlängerte Kadenz der Partitur, vielleicht hier notiert (untere beiden Systeme) als F (8 T.?) und H (8. T.?), auf einem Bogen 3 5 Platz finden sollte – vergl. die Nummer »35.« oben rechts (die Entwürfe der oberen Systeme waren für Bogen »13« bestimmt). Wurde etwa dieser Bogen vor, die Coda-Skizzen vom Mai nach der Umnummerierung notiert?

Da es keine weiteren Datierungsnachweise in den Manuskripten gibt, muß die Abfolge der Ereignisse und auch unsere Interpretation des Hinweises »Bogen 36« spekulativ bleiben. Doch heute würde ich argumentieren, es wäre auch spekulativ, eine Coagmentatio in die Partitur einzuführen, für die es praktisch keinen dokumentarischen Nachweis und kein stilistisches Vorbild gibt. Nach den Coda-Skizzen vom späten Mai 1896 kann Bruckner die Kraft gehabt haben, sie in Partitur ausgearbeitet zu haben, oder aber auch nicht; es gibt keinen Beweis dafür, daß Bruckner wirklich bis zum letzten Doppelstrich in der Partitur kam. Wenn die Erinnerungen von Bruckners letztem Arzt Richard Heller eines implizieren, dann die Annahme, daß Bruckner das Halleluja nicht vollendete, mit dem der Satz enden sollte. Auch wenn Heller seine entsprechenden Äußerungen schon 1895 tat, ist doch bedenklich, daß er diese Passage später nicht revidierte. Heller stellte außerdem fest, daß Bruckner nach seiner Lungenentzündung im Juli 1896 immer mehr herankam; vielleicht war schon im Juni die Anstrengung einer Partitur-Ausarbeitung der Coda-Skizzen für ihn schon zu viel.

Schließlich – und wiederum *mea culpa* – ist die Passage der Aufführungsfassung, die zu dem Ces-Höhepunkt führt, mit nur 8 Takten möglicherweise kürzer als von Bruckner geplant, die vielleicht eher 16 Takte lang werden sollte. Unsere Fortsetzung der Skizze auf Mus. Hs. 6085/45r (FA, S. 45) ist ein Pastiche von mir selbst komponiert, war aber immer nur provisorisch gedacht, weil Samale und ich seinerzeit nicht in der Lage waren, jene Skizze der folgenden Periode auszuarbeiten, die Bruckner zwei Tage später auf der ersten Seite eines neuen Bogens notierte (Mus. Hs. 6085/47r, FA, S. 46), welche definitiv wirkt und nicht von Bruckner wieder ausgestrichen wurde. Bruckners Notat bezieht sich sicherlich auf die Baßstimmen einer Fortschreitung aus zweitaktig abwechselnden Grundstellungen und Sextakkorden, die allmählich und fast magisch in die hier noch erweiterten viertaktigen Ces- und F-Dur-Akkorde führt, kulminierend in dem achttaktigen Dominant-Undezim-Akkord und dem zweifellos noch stark auszuweitenden Tonika-Orgelpunkt des Hallelujas. Die Auslassung der lärmenden Überlagerung und der Einschluß dieser lyrischen Passage würde Struktur, Ausdruck und Aussage der Finale-Coda radikal ändern – im Ergebnis eine lange Steigerung, ein kurzer und daher nicht antiklimaktischer Choral-Höhepunkt, und schließlich ein längerer, fast transzendenter, lyrischer Aufschwung zum letzten D-Dur. Ein entsprechendes alternatives Strukturkonzept für die Coda, allein auf den ›harten Fakten‹ des erhaltenen Materials beruhend, sei nachfolgend skizziert:

<i>Bogen</i>	<i>Länge</i>	<i>Struktur</i>	<i>Inhalt</i>
[32/“33”]	16	-2-8; 1-8; 1-6;	Abschluß er Reprise des Hornthemas Wiederkehr vom Hauptthema des Kopfsatzes
[33/“34”]	16	1-8; 1-8;	Tritonus-Fortschreitung (Bruckner, Skizze, FA, S. 6)
[34/“35”]	16	1-8; 1-4; [1-4-]	Ende der Tritonus-Fortschreitung (dito) Choral (basierend auf Bruckners Transformation in der Choral-Reprise, FA, S. 305)
[“36”] *	16	[-5-8;] 1-4-[5-8;] 1-4-	Schluß des Chorals (FA, S. 48?) Lyrische Steigerung (Skizze, FA, S. 45) Fortführung der lyrischen Steigerung (FA, S. 46)
[“37”]	16	-5-8; 1-8; 1-4-	Schluß der lyrischen Steigerung (dito) Ces – F – Dominant-Undezim-Höhepunkt (FA, S. 47)
[“38”]	16	-5-8; 1-8...	Schluß Dominant-Undezim-Höhepunkt (dito) D Tonika Orgelpunkt; vermuteter Beginn des “Hallelujah” (dito)
???			Möglicherweise setzte sich die Partitur bis zu einem Bg. “40” oder “41” fort.

* Von hier an wurden vermutlich alle Bogen nach der Umnummerierungsphase niedergeschrieben.

Dr. John A. Phillips, Adelaide, Oktober 2012

