

KONZERTDIDAKTISCHE KOOPERATION DES SWR
MIT DEM MINISTERIUM FÜR KULTUS,
JUGEND UND SPORT BADEN-WÜRTTEMBERG
UNTERRICHTSMATERIAL

Do 18./Fr.19.Januar 2023, 20Uhr Stuttgart, Liederhalle
Sa 20.Januar 2023, 20Uhr Freiburg, Konzerthaus

Anton Bruckner
Sinfonie Nr. 7 E-Dur

SWR Symphonieorchester
Manfred Honeck, Dirigent

Empfohlen ab Klasse 8
Erstellt von Anne Kern (†2023)

SWR >> CLASSIC



Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR KULTUS, JUGEND UND SPORT

Vorliegende Handreichung ist entnommen aus:

Anne Kern: Anton Bruckner, Sinfonie Nr. 7 E-Dur, VDS Baden-Württemberg, Ideen und Arbeitsmaterialien für den Musikunterricht, Heft 22 (März 2001)

Die Texte wurden von Fr. Kern dankenswerterweise zur Verfügung gestellt!

Inhalt

Wege zu Bruckner. Einflüsse und Vorbilder	Seite 3
Formanalyse der vier Sätze	Seite 5
Zum Problem der Form des 4. Satzes	Seite 7
Ästhetische Richtungen im 19. Jahrhundert	Seite 7
Namen- und Personenverzeichnis	Seite 10
Aufgaben und Arbeitsblätter	Seite 11
▪ für Klausuren oder Schülerarbeiten	
▪ Themen (Notenbeispiele) der vier Sätze	
Literaturangaben	Seite 15

Wege zu Bruckner. Einflüsse und Vorbilder

Will man Bruckners Personalstil bestimmen, so erkennt man, dass seine Musik ein breites Spektrum stilistischer Einflüsse aufweist. Neben der besonderen Affinität zu Wagner lassen sich Beziehungen zu Palestrina, Bach, Beethoven, Schubert, sogar zu Berlioz (*Harold in Italien-Sinfonie*) und Liszt (*Faust-Sinfonie*) nachweisen.

Einige Blechbläserstellen (z.B. in seiner 5. Sinfonie) sowie die teils ungewöhnliche modale Harmonik erinnern an die (mehrchörigen) *Canzonen* von **Gabrieli**, die strenge polyphone Satztechnik weist auf **Bach**.

Von **Beethoven** übernimmt er vor allem die Anlage der langsamen Sätze (siehe 9. Sinfonie von Beethoven), aber auch die Technik des „Rückblendens“ auf thematisches Material vorangegangener Sätze (siehe Finale 5. Sinfonie op. 67 von Beethoven).

Die liedhafte Gestaltung der Themen und die „österreichische“ Melodik verweisen ebenso auf **Schubert** wie die ländlerartigen Einschübe in den Scherzi. Vorbild waren sowohl die *Unvollendete* wie auch die große *C-Dur-Sinfonie*.

Am stärksten war allerdings der Einfluss von **Richard Wagners** Musik, den Bruckner abgöttisch verehrte. Dies belegen die Orchesterbesetzung seiner Sinfonien, die Instrumentation und die Harmonik. 1863 studierte Bruckner die Partitur des *Tannhäuser*, 1865 lernte er den *Tristan* kennen, wohnte einer Aufführung in München bei und wurde mit Richard Wagner persönlich bekannt. Seine dritte Sinfonie in d-Moll widmete er Wagner 1873, den er zu diesem Anlass in Bayreuth besuchte (siehe Brief an Baron Hans v. Wolzogen und Rezension von Eduard Hanslick im Kapitel „Dokumente“).

Eine Hinführung zu Bruckner könnte folgende Werkauschnitte berücksichtigen:

Gabrieli	<i>Sonata pian e forte</i>	
Beethoven	<i>9. Sinfonie</i>	3. Satz, Adagio (Anfang)
	<i>5. Sinfonie</i>	4. Satz bis zum Zitat aus dem 3. Satz
Schubert	<i>h-Moll-Sinfonie</i>	2. Satz, Anfang oder
	<i>5. Sinfonie</i>	1. Satz und / oder 3. Satz
Wagner	<i>Tannhäuser</i>	1. Akt – Venusberg (Anfang) / Ouvertüre
	<i>Tristan</i>	Ouvertüre ab Takt 50 bis Schluss
	<i>Götterdämmerung</i>	3. Akt - „Trauermarsch“

Zwischen 1881 und 1883 arbeitete Bruckner an seiner 7. Sinfonie. Am 13. Februar 1883 starb Wagner, die Nachricht erreichte Bruckner während der Arbeit am zweiten Satz (bei Buchstabe (X) - Coda). Der Schluss des Satzes steht unter dem Eindruck der Todesnachricht, die Bruckner aber nicht unvermittelt erreicht haben dürfte, denn der ganze 2. Satz vermittelt insgesamt den Eindruck einer Trauermusik. Ab Takt 157 (S) wird der Höhepunkt (bei (W)) vorbereitet und hier wie in der abschließenden Trauermusik das „Non Confundar“ aus dem **Te Deum** zitiert. Folgender Werkausschnitt sollte deshalb nicht fehlen:

Bruckner *Te Deum* „In te, domine speravi“ und „Non
confundar in aeternum“ ab T. 449

Noch heute sind die Meinungen über Bruckners Sinfonien geteilt. Die einen nennen ihn den bedeutendsten Sinfoniker nach Beethoven, andere halten dies für völlig übertrieben (Frage: „Wie viele Sinfonien hat Bruckner geschrieben?“ – Antwort: „eine“). Vielen erscheinen seine Sinfonien seltsam fremd, denn formale Strukturen und deren logische Gesetzmäßigkeiten wurden und werden nicht immer erkannt. Auch die Bandbreite seiner Harmonik stieß auf Unverständnis. Die Verbindung von archaischen und „modernen“ (also romantischen) Elementen ist bei keinem anderen Komponisten so ausgeprägt wie bei ihm, und die Behandlung des Orchesters erinnert über weite Strecken an die Registrierung einer Orgel.

Eduard Hanslick, Wortführer der Klassizisten (Brahms-Partei), polemisierte gegen Bruckner, und auch Johannes Brahms äußerte sich eher abwertend über ihn. Die monströse Form, die moderne Harmonik und Instrumentation, aber vor allem die Übertragung des dramatischen Opernstils von Wagner auf die Sinfonie dienten der Abwertung seines Schaffens, man bezeichnete ihn als Epigonen.

Mehr als 100 Jahre nach seinem Tod hat sich zwar das Bild Bruckners verändert, seine Sinfonien dürften aber weiterhin Anlass zur Diskussion geben.

Analyse

1. Satz, Allegro moderato

Exposition:

- 1. Thema ab T. 3 E-Dur > Fis-Dur
- 2. Thema ab T. 51 h-Moll > Des-Dur
- 3. Thema ab T. 123 h-Moll

alle drei Themen werden bereits in der Exposition verarbeitet (Sequenz, Modulation)

Durchführung:

ab Takt 165 Techniken: Abspaltung von Thementeilern, Umkehrung, Engführung, Sequenz, Modulation (überwiegend kontrapunktische Techniken)

Reprise:

- 1. Thema ab T. 281 E-Dur: im Original, als Umkehrung und in Engführung
- 2. Thema ab T. 319 e-Moll: im Original und als Umkehrung, ab T. 343 choralartiger Bläsersatz als Begleitung
- 3. Thema ab T. 363 G-Dur: im Original und als Umkehrung

Coda:

ab Takt 413 Orgelpunkt über e vom 1. Thema der Themenkopf im Original und in der Umkehrung (4 Takte, dann 2 Takte)

2. Satz, Adagio

Exposition:

- 1. Thema ab T.1 cis-Moll
- 2. Thema ab T. 37 Fis-Dur

Reprise:

- 1. Thema ab T.77 cis-Moll
- 2. Thema ab T. 133 As-Dur

Coda:

- 1. Thema ab T.157 cis-Moll (T.177 – W „Beckenschlag“)
ab T. 185 Trauermarsch auf Wagners Tod, Cis-Dur (1. Thema 2. Teil) (Tuben)

3. Satz, Scherzo, sehr schnell

A-Teil		a-Moll (Ostinato + Thema) – C-Dur T. 89
B-Teil	ab T. 91	As-Dur = Durchführung von Thema und Ostinato
A-Teil	ab T. 185	Reprise: a-Moll bis T. 269 / (272)

Trio

C-Teil	ab T.5:	1.Thema F-Dur > D-Dur (T.44)
D-Teil	ab T. 45	Durchführung des 1. Themas (Umkehrung)
C-Teil	ab T. 89	Reprise: F-Dur bis T. 133 / (136)

Scherzo da capo

4. Satz, Finale, bewegt, doch nicht schnell

Exposition

1. Thema	ab T. 1	E-Dur
2. Thema	ab T.35	As-Dur
		beide Themen werden bereits in der Exposition verarbeitet (Umkehrung, Imitation, Sequenz)
Schluss- gruppe	ab T. 93	1. Thema a-Moll in Original und Umkehrung, „Auflösung“ des 1. Themas; C-Dur T. 144

Durchführung

ab T. 145/147: As-Dur; 1.Thema (Kopf) als Umkehrung im Wechsel mit choralartigen Einschüben (2. Thema)
„Schlussgruppe“: Sequenzen, Rückungen T.191:
h-Moll, T.195: f-Moll, T.199: a-Moll, T.209: d-Moll,

Reprise

2. Thema	ab T. 213	As-Dur
	ab T. 246	Teile des 1. Themas
1. Thema	ab T. 275	E-Dur

Coda

1. Thema	ab T.315	E-Dur über einem Orgelpunkt e bis T.339
----------	----------	---

Zu Eintragungen und Änderungen im Autograph

Der sehr ausführliche Revisionsbericht von Leopold Nowak im Vorwort der Partitur zur 7. Sinfonie (MWV, Wien 1954) klärt alle Fragen bezüglich Radierungen und Eintragungen, auch die nach dem „Beckenschlag“ im 2. Satz bei (W).

Zum Problem der Form des 4. Satzes

Im Kapitel „Texte/ Dokumente“ befindet sich u.a. eine Analyse des 4. Satzes von Leopold Nowak, die der Erläuterung und Diskussion bedarf. So bezeichnet er das ab T. 93 auftretende Motiv als 3. Gruppe, Schlussgruppe und merkt an, dass sich dieses Motiv aus dem ersten Thema entwickelt hat. Dem ist unter Vorbehalt zuzustimmen, aber es handelt sich hier nicht um eine weitere Themengruppe. Auch bei Beethoven findet man am Ende der Exposition zuweilen einen Rückgriff auf das 1. Thema (z.B. in der 5. Sinfonie c-moll).

Dass er die *Reprise* aber bereits ab Takt 191 mit dieser 3. Gruppe beginnen lässt, dürfte m. E. nicht zutreffen: dagegen sprechen die harmonischen Fortschreitungen und die kontrapunktischen Techniken dieses Abschnitts (bis T.212), den man deshalb als weiteren Durchführungsteil mit Verarbeitung des 1. Themas ansehen muss. Die Reprise beginnt m.E. mit dem 2. Thema in Takt 213.

Hansjürgen Schaefer (> Kapitel „Texte..“) vermeidet in seiner Analyse - wie andere auch – hier eine klare Aussage. Die verschiedenen Ansichten könnten Anlass für eine Diskussion über das Formproblem sein.

Ästhetische Richtungen im 19. Jahrhundert

Der Musikbegriff in der Antike

Seit Platon bestand die Musik aus den drei Elementen

- Harmonia, das waren die Tonbeziehungen
- Rhythmos, das war die Zeitordnung der Musik einschließlich Tanz
- Logos, das waren Sprache, Satzbau, Nachahmung und Verdeutlichung von Affekten

Gesang und Tanzmusik hatten Priorität, reine Instrumentalmusik war zweitrangig.

Der Musikbegriff um 1800: Ein Paradigmenwechsel

Erstmals in der frühen Romantik wurde die klassische Instrumentalmusik als die reine, absolute Tonkunst verstanden. Darunter verstand man, dass Musik nach rein innermusikalischen Gesetzen, also aus der Form beispielsweise, verständlich sein musste. Der Hörer sollte die Form und somit das Gesetz nachvollziehen können. Streichquartett und Sinfonie wurden als höchste, vollkommenste und reinste musikalische Gattung gesehen und textlose Musik in den höchsten Rang erhoben: Sie sollte unabhängig, autonom sein von Text und außermusikalischen Zweck-

bindungen, wie sie z. B. bei Tanz, sakraler oder kultischer Musik und Oper bestehen.

Autonomie von Musik zeigte sich also in der Loslösung der Musik von Texten und Programmen, sie sollte aber auch unabhängig sein von gesellschaftlichen Funktionen wie Kirche, Oper und Hof. Autonomie war im Übrigen nur möglich durch die Herausbildung eigener instrumentaler Formen, wie z.B. der Sonatenhauptsatzform, die durch die Wechselwirkung von harmonischem Gerüst und thematisch-motivischer Entwicklung (der Durchführung), zwischen den Teilen der Form Zusammenhang stiftet. Die Sonatenhauptsatzform in ihrem logisch begründeten Aufbau mit den beiden kontrastierenden Themen (rational - emotional), sah man als musikalische Entsprechung von Ideen der Aufklärung.

Schließlich bildete sich im Laufe des 19. Jh. auf Grund der Entwicklung des Bürgertums, später des Großbürgertum, ein völlig neues Musikpublikum heraus. Dies veranstaltete und bezahlte öffentliche Konzerte und schuf dadurch für Komponisten die Voraussetzung, von ihren bisherigen adeligen oder kirchlichen Auftraggebern unabhängig zu komponieren.

Streit der ästhetischen Richtungen

Die Musik der Romantik wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jh. in ihrem Inhalt zuweilen zum Ausdrucksmittel weltanschaulicher Bekenntnisse und damit, mehr oder weniger, zum Schauplatz außermusikalischer Auseinandersetzungen. Hierbei ging es den Parteien vordergründig um die Postulierung des von ihnen verschieden gesehene Ideals eines in sich „schlüssigen Kunstwerkes“. So wurde das klassische Gleichgewicht von Inhalt und Form in der Musik durch ideologische Überfrachtung gestört. Bei Mozart bestand noch dieses Gleichgewicht, auch bei den ersten acht Sinfonien von Beethoven. Aber im Finale der 9. Sinfonie wurde erstmals die Krise zwischen Inhalt und Darstellung deutlich. Das Ende der Entwicklung der Sinfonie, so glaubte man, sei in gewisser Weise damit bereits vorweggenommen, denn alles Nachfolgende läge nur mehr in der Verbreiterung, im Expansiven und Extensiven. Echte Entwicklungen, so argumentierte man, vollzögen sich nach Beethoven nur in Kleinformen wie Lied, Klavierminiatur und Kammermusik, also im Intensiven und Konzentrierten.

Die vehementen Diskussionen in den achtziger Jahren des 19. Jh. waren zwar eine Auseinandersetzung um Inhalt und Form, um Tradition und Fortschritt, darüber hinaus aber auch eine weltanschauliche und philosophische Debatte. Es entbrannte nämlich ein heftiger Streit darüber, was der Inhalt der Musik denn nun sei. Zentrum dieses Streits war Wien. Wortführer der einen Seite war der Musikkritiker Eduard Hanslick, er stritt für die absolute Musik und sah den Inhalt der Musik in „tönend bewegten Formen“. Mit seinen Forderungen berief er sich auf

Beethoven und sah in Johannes Brahms den einzigen (lebenden) legitimen Nachfolger von Beethoven als sinfonischem Komponisten. Brahms, so argumentierte er, orientiere sich in Aufbau, Form und Besetzung seiner Sinfonien an Beethoven. So vertrat Hanslick maßgeblich die Partei der „*Formalisten*“ bzw. „*Klassizisten*“.

Die Gegenpartei gruppierte sich um Franz Liszt (und Franz Brendel) und nannte sich „*Neudeutsche Schule*“, der Richard Wagner und Hugo Wolf angehörten. Diese sah den Inhalt der Musik nicht im Absoluten, sondern in der Darstellung von außermusikalischen Abläufen und Prozessen wie Balladen, Epen, Sagen, Naturdarstellungen, aber auch Gefühlen und Empfindungen. Alle diese (außermusikalischen) Vorgänge bestimmten nach ihrer Vorstellung den Ablauf von Musik, und deshalb bekannten sie sich zum „*Antiformalismus*“. Auch die Antiformalisten beriefen sich auf Beethoven, etwa auf das "Gewitter" aus der „Pastorale“ (4. Satz, VI. Sinfonie)

Anton Bruckner geriet zwischen die Fronten: einerseits war er glühender Verehrer von Wagner, übernahm teilweise dessen Harmonik und Instrumentation und verschloss sich auch nicht den Ideen der Programmmusik, andererseits weisen die formalen Strukturen in seinen Sinfonien eindeutig auf "absolute Musik".

Charakteristische Merkmale des sinfonischen Stils der "Neudeutschen" sind

- kühne Harmonik
- große Orchesterbesetzung mit besonderem Gewicht auf den Bläsern
- erweiterte zeitliche Ausdehnung der Werke
- Entwicklung neuer Gattungen wie zum Beispiel der "Sinfonischen Dichtung" (als Ersatz für die Sinfonie)

Die Auflösung harmonischer Bindungen wurde seit Wagners „Tristan“ immer deutlicher. War bis Anfang des 19. Jahrhunderts die Quintverwandtschaft die wichtigste harmonische Beziehung, so verlagerte sich diese auf Terzverwandtschaft (Medianten), Chromatik und Rückungen. Dominierte bei der Instrumentierung der Orchesterwerke in Klassik und Frühromantik das Gruppenkolorit, das auf wechselnder Verwendung der Klanggruppen beruhte, so ist nun an dessen Stelle das Einzelinstrument als Farbwert getreten. Infolgedessen wurde durch zusätzliche Kombinationsmöglichkeiten ungleich mehr Vielfalt und damit eine erhebliche Aufwertung der Instrumentation im gesamtmusikalischen Kontext erreicht. Damit ergab sich auch der äußerste Gegensatz zur barocken „ad libitum“-Besetzung, nämlich die untrennbare Verbindung von Thematik und Instrumentation. Ein Transponieren von Instrumentalwerken oder Arien, wie es durchaus bei Bach und Händel, vereinzelt auch noch bei Mozart üblich war, wird damit allerdings unmöglich.

Namen- und Personenverzeichnis

Brendel, Franz: studierte Philosophie in Leipzig und Berlin, (Hegelianer) war Klavierschüler von Friedrich Wieck (dem Vater von Clara Schumann), übernahm 1845 die Leitung der *Neuen Zeitschrift für Musik* (von Schumann gegründet) und versuchte, die Hegelsche Philosophie auf die Musik anzuwenden.

Hanslick, Eduard: geb. 1825 in Prag, gest. 1904 in Wien, war Jurist im Finanzministerium später im Unterrichtsministerium in Wien, daneben als Kritiker tätig. Ab 1870 Professor für Ästhetik.

Lang, Josefine: am 16.8.1866 machte Bruckner der gerade 17-jährigen einen Heiratsantrag, den diese des Altersunterschiedes wegen ablehnte.

Levi, Hermann: geb. 1839 in Gießen, gest. 1900 in München; Deutscher Dirigent, von 1864-1872 in Karlsruhe tätig, wo er die ersten Wagner-Opern einstudierte. Ab 1872 Dirigent, später GMD der Münchner Hofoper, dirigierte die Münchner EA der 7. Sinfonie 1885.

Ludwig II., König von Bayern: Bruckner widmete ihm 1885, durch Vermittlung von Hermann Levi, seine 7. Sinfonie.

Mottl, Felix: geb. 1856 bei Wien, gest. 1911 in München; Österreichischer Dirigent, studierte u.a. bei Bruckner, 1880-1903 GMD in Karlsruhe, dann GMD in München, dirigierte ab 1885 regelmäßig in Bayreuth.

Nikisch, Arthur: geb. 1855 in Ungarn, gest. 1922 in Leipzig; Ungarischer Dirigent, studierte in Wien. Ab 1895 Leiter der Berliner Philharmoniker, dirigierte die UA der 7. Sinfonie 1884 in Leipzig.

Schalk, Franz: geb. 1863 in Wien, gest. 1931 in Edlach; Österreichischer Dirigent, studiert u.a. bei Bruckner, ab 1900 an der Wiener Oper tätig, UA der 5. Sinfonie von Bruckner, Neuinstrumentierung und Striche bei der 3., 4. und 5. Sinfonie Bruckners.

Wolzogen, Hans von: geb. 1848 in Potsdam, gest. 1938 in Bayreuth; Schriftsteller. Wurde 1877 von Wagner nach Bayreuth berufen, wo er die „Bayreuther Blätter“ redigierte und den Richard Wagner-Verein leitete.

Zinne, Wilhelm: Musikkritiker in Hamburg; war befreundet mit Eduard Marxsen, dem Lehrer von Brahms, der seinerseits Bruckners 7. Sinfonie studierte und außerordentlich schätzte. (Siehe Briefdokument)

Arbeitsblatt

Vergleich klassisch - romantische Sinfonie

	Klassik	Romantik
Besetzung	2-fach Holz 2 Hörner, 2 Tromp. 2 Pauken Streicher: 8,7,6,5,4	3-fach-Holz (+ Picc.) 4- Hörner, 3 Tromp., 3 Pos., Tuben (+ KB) 3 Pke., gr. + kl. Tr., Becken, Triangel 14,13,12,11,10
Satzfolge und Formen	schnell (SHF), langsam ABA´B´, Var. Menuett schnell SHF	Moderato SHF Scherzo Adagio schnell SHF
Themen	zwei Themen (SHF) 8 Takte: musikal. Satz / Periode	drei Themen (SHF) ~ 22Takte Themen- block, Entwicklung
Durchführungs- techniken	Abspaltung, Sequenz Imitation, Stimmtausch (nur begrenzt)	Abspaltung, Sequenz Imitation, Engführung Umkehrungen, Stimmtausch
Melodieführung	1. Violine, Oboe, Flöte, Klarinette Oberstimmen betont	Klarinette, Violoncello Horn, Violine Mittelstimmen betont
Tonumfang	ca. 5 Oktaven	ca. 7 Oktaven
Dynamik	pp – ff	pppp – ffff
Harmonik	Tonika-Dominant logische Modulationen Diatonik	Medianten Rückungen Chromatik
Dauer	15´ - 30´	25´ - 70´ und länger

Aufgaben

- 1.a. Stellen Sie die wichtigsten Daten zu Bruckners Leben zusammen, berücksichtigen Sie Ausbildung / Studium und Prüfungen.
- 1.b. Suchen Sie nach einer Erklärung, warum Bruckner erst als 40-jähriger zu komponieren anfang.
- 1.c. Skizzieren Sie sein Verhältnis zu Richard Wagner (Widmung der 3. Sinfonie, Brief an Baron v.Wolzogen Nr. 137)

- 2.a. Formulieren Sie die jeweiligen Standpunkte der Musikauffassungen im 19. Jahrhundert, nennen Sie Namen und Positionen.
- 2.b. Definieren Sie die Begriffe „absolute Musik“ – „Klassizismus“
- 2.c. Informieren Sie sich über den Begriff „Nationale Schulen“

- 3.a. Vergleichen Sie das 1. Thema im **1.Satz** (Bruckner) mit dem ersten Thema, 1.Satz Mozart, Jupitersinfonie KV.551. Berücksichtigen Sie dabei Form, Harmonik, Rhythmik, Tonumfang, Instrumente.
- 3.b. Vergleichen Sie das 1.Thema im **1.Satz** mit dem 1.Thema im **4. Satz** bei Bruckner.
- 3.c. Beschreiben Sie das 1. u. 2.Thema im **2. Satz** nach Form, Harmonik, Instrumentation. Nennen Sie charakteristische und stilistische Merkmale (2.Thema)
- 3.d. Fertigen Sie eine harmonische Analyse vom 2.Thema im **4.Satz**. Verfolgen Sie die harmonische Weiterentwicklung und werten Sie Ihr Ergebnis. (Siehe Analyse August Halm > Texte/ Dokumente)

- 4.a. Beschreiben Sie die Durchführungstechniken im 1.Satz bei Bruckner zwischen Takt 233 – 242. Werten Sie Ihr Ergebnis.
- 4.b. Vergleichen Sie Ihr Ergebnis aus Aufgabe 4.a. mit der Durchführung des 1.Satzes der „Jupiter-Sinfonie“ von Mozart, KV.551, zwischen den Takten 137 - 146.
- 4.c. Im 3.Satz Bruckner liegt zwischen den Takten 41-53 eine Steigerung vor. Beschreiben Sie die musikalischen Mittel, derer sich Bruckner bedient (Melodieführung, Instrumentation, Dynamik, Rhythmik, Metrik)

- 5.a. Erläutern Sie die formalen Besonderheiten des **4. Satzes**. Berücksichtigen Sie dabei auch den Brief von Hermann Levi vom 4.3.1885 („...Mit dem letzten Satze weiß ich bis jetzt noch gar nichts anzufangen“). (Siehe Analysen > Texte/ Dokumente)

- 6.a. Nennen Sie wesentliche Merkmale von Bruckners Personalstil

Themen (Notenbeispiele) der vier Sätze

1. Thema

E-Dur C-Dur

8

H-Dur Gis-Dur

15

Fis-Dur

2. Thema

H-Dur / Moll

27

Des- / Cis-Dur

3. Thema

h-Moll

2. Satz

1. Thema

1

non con - fun - dar in ..

10 2. Thema

10

16

16

3. Satz

Thema chierzo

22

Thema Trio

4. Satz

1. Thema

42

51 2. Thema

Literaturangaben - Auswahl

- Bruckner, Anton * *Briefe*, herausgeg.von Max Auer, Regensburg 1924
- Dahlhaus, Carl * „*Absolute Musik*“ in Studienkolleg Musikgeschichte, SSB 7, Mainz 1988
- Dahlhaus, Carl * „*Wagnerianer*“ und „*Brahminen*“ in Studienkolleg Musikgeschichte, SSB 8, Mainz 1988
- Dahlhaus, Carl * *Ist Bruckners Harmonik formbildend ?* in Bruckner-Jahrbuch 1982/83, Linz 1984
- Floros, Constantin * *Thesen über Bruckner*, in *Musikkonzepte 23/24* herausgegeben von H-K. Metzger und R. Riehn, München 1982
- Grebe, Karl * *Anton Bruckner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, rowohlt monographie 190, 1972
- Halm, August * *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1923
- Hanslick, Eduard * *Vom Musikalisch Schönen*, ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, 18. Aufl. Wiesbaden 1975
- Kabisch, Thomas: „*Konservativ gegen Neudeutsch, oder: Was heißt <außermusikalisch> ?*“ in Studienkolleg Musikgeschichte, SSB 8, Mainz 1988
- Kurth, Ernst * *Anton Bruckner*, Bd. 2, Analyse der 7. Sinfonie, Berlin 1925
- Laux, Karl * *Bruckner*, Wiesbaden 1947
- Markus, Stanislaw A. * *Musikästhetik II. Teil, Die Romantik und der Kampf ästhetischer Richtungen*, Leipzig 1977 VEB
- Nowak, Leopold * „*Das Finale von Bruckners VII. Symphonie*“ in *Über Anton Bruckner, Gesammelte Aufsätze*, Wien 1985
- Nowak, Leopold * „Anton Bruckner. Musik und Leben“, Linz 1973
- Schaefer, Hansjürgen * „*7. Sinfonie E-Dur*“ in *Anton Bruckner. Ein Führer durch Leben und Werk*, Berlin 1996
- Stephan, Rudolf * *Über den Einfluss de Anton Bruckner ausgeübt hat* in *Bruckner –Symposion 1981*, Linz 1983
- Wagner, Manfred * *Der Quint-Oktav-Schritt als „Maiestas“-Symbol bei Anton Bruckner* in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 56. Jg.,1972