

GMTH Proceedings 2008

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Anton Bruckner und Simon Sechter

Zum Verhältnis von Komposition und Theorie im späten 19. Jahrhundert

Florian Edler

The literature on Anton Bruckner has always stressed the putative incongruity between his thinking as a music theorist and his compositional output. In this article, the author tries to review and re-evaluate the extent and limits of the impact of theory on Bruckner's musical style. The focus is on the two classical disciplines that Bruckner had studied under Simon Sechter and subsequently taught himself: harmony and counterpoint.

While the descending fifths sequence represents the original model at the heart of Sechter's system, other sequential models can be justified only to a limited extent on the basis of his fundamental bass theory. In many cases, Bruckner's use of such models indicates that he was aware of this problem while composing. Both Sechter's teaching method and Bruckner's harmony are characterised by two sets of contrasts: between triad-based and seventh chord-based harmony on the one hand and between diatonicism and chromaticism on the other. That Bruckner regarded chromaticism as an artificial modification of a basic underlying diatonic material is demonstrated by the fact that it is possible to trace many of the chromatic progressions in his symphonies back to diatonic frameworks. Bruckner's lessons in counterpoint with Sechter also helped to shape features of the composer's style such as the frequent inversion and imitation of motifs, the technique of voice-swapping, the combination of multiple motifs and the use of double counterpoint.

Dass deutschsprachige Theoretika des 19. Jahrhunderts nicht im selben Maße für eine historisch orientierte Satzlehre und Analytik relevant sind, wie vergleichbare Texte aus dem 18. Jahrhundert, hat strukturelle Gründe. Noch und gerade in der Epoche der Aufklärung begleitete und bereicherte musiktheoretische Reflexion die aktuelle Kompositionspraxis. Autoren wie Johann Mattheson, Heinrich Christoph Koch, Joseph Riepel, Johann Georg Sulzer, Johann Adolf Scheibe oder Johann Nikolaus Forkel vermittelten eine authentische Sicht auf die satztechnische Gestaltung und ästhetische Fundierung der Musik ihrer Zeit; später entwickelte Analysemethoden werden durch sie ergänzt und womöglich relativiert. Im Zuge des frühen Historismus begannen während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts »klassische«, als nachahmungswürdig angesehene Werke nicht mehr lebender Komponisten, die aktuelle Produktion aus den Konzertprogrammen zu verdrängen. Theorie beschränkte sich zunehmend auf die Vermittlung eines überkommenen Handwerks, über das die mehr denn je zu poetischer Originalität angehaltenen »Tonkünstler« entschieden hinauskommen mussten. Theorieskepsis oder gar -verachtung galt manchen Gebildeten als legitime Attitüde »genialer« Komponisten, während die souveräne Beherrschung von Satztechniken und Formdispositionen leicht einer rückwärts gewandten Philisterei verdächtigt werden konnte. In der zweiten Jahrhunderthälfte etablierte sich Musiktheorie dann als Unterrichtsfach an diversen neu

gegründeten Hochschulen und Konservatorien. Zugleich wurde sie in der Epoche der Spätromantik immer weniger dem Anspruch gerecht, Komposition zu lehren, wie ihn die entsprechenden Bezeichnungen mancher Abhandlungen (als »Kompositionslehren«) implizierten.

Vor diesem Hintergrund repräsentiert Anton Bruckner einen seltsam facettenreichen Musikertypus. Als Sinfoniker zählte er zur Avantgarde, als Theoretiker und Meisterschüler Simon Sechters hing er dagegen einer im 18. Jahrhundert verhafteten und von Dogmatismus gekennzeichneten Lehre an. Diesen Widerspruch erklärten sowohl der Komponist selbst¹ als auch die Bruckner-Literatur² mit einer vermeintlichen Beziehungslosigkeit zwischen beiden Bereichen, dem Handwerk und der genialen Kreativität. Wie hoch Bruckner zumindest den propädeutischen Wert der Theorien Sechters einschätzte, wird dadurch deutlich, dass er sich noch als Linzer Domorganist sechs Jahre lang (Juli 1855 bis März 1861) der Ausbildung bei dem Wiener Konservatoriumsprofessor unterzog und auch in späteren Jahren als Theorielehrer an Sechters Prinzipien festhielt. Bei einer so tief greifenden Prägung konnten Rückwirkungen auf Bruckners Kompositionen schwerlich ausbleiben. Entsprechende Verbindungen aufzuzeigen und so eine Annäherung an Bruckners analytische Sicht eigener Werke zu versuchen, ist Ziel der folgenden Überlegungen. Keineswegs ist intendiert, sinfonische Werke lückenlos à la Sechter nachzuvollziehen oder in ihnen eine konsequente Umsetzung theoretischer Vorgaben nachzuweisen.³ Überwiegend werden Werkbeispiele aus der am 9. April 1894 in Graz uraufgeführten Fünften Sinfonie herangezogen, die stilistisch ein mittleres Stadium zwischen den früheren und den späten Sinfonien repräsentiert und – nicht zuletzt äußerlich motiviert⁴ – viele Bezüge zu theoretischen Lehrgebieten aufweist.

1. Harmonische Aspekte

Den bekanntesten Teil der Sechterschen Lehre bildeten schon zu dessen Lebzeiten die Ausführungen über Harmonik im 1853 erschienenen ersten Teil des Hauptwerks *Die Grundsätze der musikalischen Composition*. Zahlreiche Tonsätze, die Sechter diesbezügliche Auffassungen exemplifizieren, enthält auch die *Praktische Generalbassschule* op. 49

- 1 Vgl. Göllerich/Auer, *Anton Bruckner*, Bd. 4, 1, S. 43. Bruckner erklärte seinem Schüler und späteren Direktor der Wiener Oper Felix Mottl, als dieser ihm eine sehr frei gehaltene Harmonie-Aufgabe vorlegte: »Hier in der Schule muß alles nach der Regel sein, da darfst net oan verbotene Not'n schreiben – wannst aber draußn bist und bringst mir so a regelrechte Arbeit, schmeiß i' di' aussil!«. Einen abweichenden Wortlaut überliefert Klose (*Meine Lebrjahre*, S. 40).
- 2 Auer betont, es sei in Bruckners Harmonie- und Kontrapunktunterricht um »rein technische Konstruktionen intellektueller Art auf Grund der Sechterschen »Fundamentaltheorie« gegangen (*Anton Bruckner*, S. 221). Daneben berichtet er über das Komponierverbot, das Sechter seinem Schüler Bruckner und dieser wiederum seinen Schülern auferlegt habe (ebda., S. 103). Tittel geht von einer »vollkommenen Souveränität des schaffenden Genius gegenüber der handwerklichen Lehrpraxis« (*Ausbildungsgang*, S. 110) sowie von der »vollständigen Trennung von Theorie und Komposition« (ebda., S. 105) bei Bruckner aus.
- 3 Seidel hält Bruckners vierstimmiges Graduale *Locus iste* für ein Werk, das sich »lückenlos nach Sechter analysieren lässt« (*Sechters Lehre*, S. 321), sieht hierin aber offenbar eher einen Ausnahmefall.
- 4 Bruckner nahm die Arbeit an der Fünften 1875 in Angriff, als er an der Wiener Universität Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt wurde. Die Intention, die eigene Befähigung in diesen Fächern unter Beweis zu stellen, hat offensichtlich die Werkkonzeption beeinflusst.

(1835). Signifikant an seiner Theorie der Harmonik ist zum einen die Ablösung der von der generalbass-basierten österreichischen Musiktheorie bis dahin vermittelten Prinzipien der »regola dell'ottava« durch die auf Jean-Philippe Rameau zurückgehende Fundamentalbass-Lehre, die Sechter über Friedrich Wilhelm Marpurgs und Johann Philipp Kirnbergers Schriften kennenlernte und die mit ihm »eine geradezu orthodoxe Renaissance« erfuhr.⁵ Zum anderen bildet die auch als »Sechtersche Kette« bezeichnete Quintfallsequenz, und nicht mehr die stufenweise schreitende Tonleiter das »harmonische ›Urmodell‹« seines Systems.⁶ Anders als der Quintfall erweisen sich manche in der Barockzeit entwickelten Satzmodelle als nur bedingt kompatibel mit dem Fundament-Denken, das lediglich Quint- und Terz-, nicht aber Sekundfortschreitungen gelten lässt. Reale Sekundschritte sind in Sechters System zwar über das Konstrukt der »Verschweigung« von Zwischenfundamenten, die entsprechend Rameaus Verfahren der Supposition gebildet werden, durchaus zu rechtfertigen⁷, und so entstandene »verschwiegene Quintfälle« dürften im Unterschied zu Terzfortschreitungen und Quintanstiegen keinen metrischen Beschränkungen unterliegen.⁸ Dennoch bemüht sich Sechter um die Vermeidung von Sekundprogressionen. Das zeigt sich beispielsweise bei der geläufigen Folge der beiden Quintsextakorde der erhöhten VI. und VII. Bassstufe in Moll. In der *Generalbassschule* begegnet dieses im Barock übliche Satzmodell durchaus (Abb. 1a), in den *Grundsätzen* finden sich dagegen nur umständlichere Lösungen (darunter die in Abb. 1b), die jedoch ohne Zwischenfundamente auskommen.⁹

Fundamente: [C (A) D (H) E A] A Fis H E A
(im Quellentext keine Fundamentbezeichnungen) (Sechters Angaben)

Abbildung 1: a. Sechter, *Praktische Generalbassschule*, Ex. 67, S. 44; b. Sechter, *Grundsätze*, I, S. 72.

Ebenfalls aufgrund von Sekundfortschreitungen sind für Sechter neben Trugschlüssen¹⁰ auch die Sequenztypen des »Dur-Moll-« und des »Moll-Dur-Parallelismus«¹¹

5 Holtmeier, *Stufen und Funktionen*, S. 225.

6 Ebda., S. 226.

7 Sechter, *Grundsätze*, Abt. 1, S. 18f.

8 Vgl. Caplin, *Harmony and Meter*, S. 85, auch Anm. 35.

9 Vgl. Sechter, *Grundsätze*, Abt. 1, S. 72 (die unter 5. angeführten Notenbeispiele); S. 76 (zunächst eine Version mit Zwischenfundamenten, dann eine verbesserte »ganz richtige« Lösung); S. 80 (unter 8.); S. 84 (unter 4.); S. 85; Abt. 3, S. 19.

10 In Dur behandelt Sechter den Trugschluss im Zusammenhang mit anderen vermeintlichen Sekundfortschreitungen (*Grundsätze*, Abt. 1, S. 18, 32), erwähnt aber nicht die besondere Bedeutung der V-VI-Verbindung im kadenziellen Kontext. In der Molltonart gehen der Einführung trugschlüssiger Wendungen (ebda., S. 72, 80, 89) diverse konstruiert wirkende Exempel mit dem übermäßigen Dreiklang der III. Stufe (c-e-gis) voraus. Dieser Akkord wird offenbar nur deshalb besonders gründlich behandelt, weil er das »verschwiegene« Fundament der Stufenfolgen E→F (ebda., S. 64), E→Fis (S. 65), Gis→A (S. 66), Gis→F (S. 68) oder Gis→Fis (S. 73) in a-Moll darstellt. Die Fortschreitung E⁷→F begegnet erst auf S. 144 – also außerhalb

problematisch. Die Exempla zum abwärts verlaufenden Dur-Moll-Modell beschränken sich in der *Generalbassschule* auf die in etlichen Varianten vorgeführte Version mit Zwischendominanten (Abb. 2), die ohne Sekundschritte auskommt.¹²

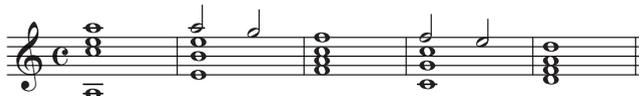
[C E A C F A D G G]

Abbildung 2: Sechter, *Praktische Generalbassschule*, a. Ex. 25; b. Ex. 57.

Nahezu unberücksichtigt bleibt die unter Bezeichnungen wie »Pachelbelsequenz«¹³ und »Romanesca«¹⁴ bekannte grundlegende und historisch ältere Version des Dur-Moll-Parallelismus, die – und hierin ist mit hoher Wahrscheinlichkeit der Grund ihrer Vernachlässigung zu sehen – eine harmonische Sekundprogression beinhaltet.¹⁵ Im ersten Band der *Grundsätze* stellt Sechter dieses Modell an einer Stelle mit immerhin vier Exempeln vor.¹⁶ Jedoch sorgen Vorhalte (so in Abb. 3) oder weitere zusätzliche Töne für eine erleichterte Wahrnehmung der explizit angegebenen »verschwiegenen« Fundamente.¹⁷

der Kapitel über die Molltonart – und wird umwegig als Chromatisierung einer III-IV-Progression in C-Dur erklärt: Die Tonart a-Moll resultiert aus einer Hochalteration der Terz über dem Fundament E.

- 11 Den Begriff »Dur-Moll-Parallelismus« prägte Dahlhaus (*Untersuchungen*, S. 92ff.). Die Analogiebildungen »Moll-Dur-Parallelismus« für das steigende Modell sowie »Dur-Dur-« und »Moll-Moll-Parallelismus« für die Varianten im Groß- sowie im Kleinterzzirkel verwendet Fladt (*Modell und Topos*, S. 346f., 351).
- 12 Vgl. Sechter, *Praktische Generalbassschule*, S. 9, 21f., 31, 35, 38, 43-46, 60, 66, 69, 74, 79f.
- 13 Moßburger, *Poetische Harmonik*, S. 259.
- 14 Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, S. 25-43, fasst mit dem Ausdruck »Romanesca« eine Reihe von im galanten Stil verbreiteten Satzmodellen zusammen, die – im Unterschied zum »Dur-Moll-Parallelismus« – gerade nicht auf eine bestimmte harmonische Progression bzw. einen Fundamentbas festgelegt sind. Nicht eines der angeführten Beispiele entspricht dem spezifischen Bass-Gerüst (beginnend mit III-VII-i-V) der im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert als »Romanesca« bezeichneten, in Moll bzw. im Dorischen stehenden Stücke. Verwechslungen dieser Gattung mit dem von Gjerdingen nachgewiesenen Schema sind bei einer begrifflichen Gleichsetzung kaum zu vermeiden.
- 15 Ein einziges Exemplum (Sechter, *Praktische Generalbassschule* S. 68) enthält die der »Pachelbelsequenz« entsprechende harmonische Fortschreitung, wobei jedoch die Setzung der Oberstimmen den Sequenzcharakter kaschiert.
- 16 Sechter, *Grundsätze*, Abt. 1, S. 91.
- 17 In der dritten Abteilung der *Grundsätze* zielt Sechters Strategie zunächst auf die Eingewöhnung des Lesers in das Hinzudenken von Zwischenfundamenten bei Parallelismen, ehe die Version mit Sekundschritten eingeführt wird. Dem Dur-Moll-Modell mit Zwischendominanten (S. 10, Bsp. VI) schließen sich diatonische Varianten mit Zwischenfundamenten (S. 11, Bsp. XII) und Vorhalten an (S. 13, Bsp. XIV) und erst dann (S. 22, Bsp. XIII) die »Pachelbelsequenz«. Es folgt eine weitere Version mit Vorhalten (S. 26, Bsp. XXI) und eine mit 7-6-Syncopatio-Gerüst (S. 28, Bsp. XXIV).



Fundamente:
(Sechters Angaben) A E C F C A D

Abbildung 3: Sechter, *Grundsätze*, I, S. 91.

Auch den aufwärts verlaufenden Moll-Dur-Parallelismus vermittelt Sechter in unständlichen Varianten: zweimal im dritten Teil der *Grundsätze*¹⁸, nur einmal in der *Generalbassschule* (Abb. 4). Abermals werden Sekundprogressionen der Fundamente offensichtlich bewusst vermieden.

Fundamente: [A D G_b E A F H G C]

Abbildung 4: Sechter, *Praktische Generalbassschule*, Ex. 79, S. 54.

In Sechters *Generalbassschule* fehlt ferner die folgende gebräuchliche Variante, die sich zwar hauptsächlich aus Quintfällen des Fundaments konstituiert (siehe fett gedruckte Angaben), aber nicht ohne Sekundschritte auskommt (Abb. 5).

Abbildung 5: Erweiterter Moll-Dur-Parallelismus.

Bruckner inszeniert gerade diese Sequenzart, den steigenden Parallelismus, mehrfach besonders eindrucksvoll. Modern an seiner Darstellungsweise ist die Kombination verschiedener Ausschnitte der Grundmodelle sowie die Einbeziehung von Moll-Moll- und Dur-Dur-Parallelismen: jenen Varianten, die auf Klein- und Großterz-Zirkeln basieren. In den Adagio-Sätzen der Fünften, Siebten, Achten und Neunten Sinfonie beginnt jeweils mit einer solchen feierlichen, choralartigen und meist von Blechbläsern intonierten Sequenz der letzte Crescendo-Anlauf zum Satz-Höhepunkt; im Finale der Vierten Sinfonie (Fassung 1880) führt eine solche Sequenz unmittelbar zum Abschluss des Werks (Abb. 6).¹⁹

18 Ebda., Abt. 3, S. 13, 23.

19 Steinbeck bietet einen Überblick über das Vorkommen solcher »Klangfolgen oder Klangketten« (»*Dona nobis pacem*«, S. 89) in Bruckners Sinfonik und Kirchenmusik und beschäftigt sich mit deren religiöser Se-

Moll Dur Dur Moll

POSAUNEN

TROMPETEN

HÖRNER

Fundamente: A (D) G C (Fis) H E (Ais) Dis Gis (Cis) Fis

Abbildung 6: Bruckner, Sinfonie Nr. 4, Finale (1880), T. 517–524.

Wie sich Bruckner in derartigen Fällen die Zwischenfundamente vorstellt²⁰, erhellt die Parallelstelle im Adagio der Neunten Sinfonie (Abb. 7). Der Basston auf der jeweils dritten Zählzeit ist gegenüber dem barocken Grundmodell chromatisch erhöht. Diese kühn wirkende Alteration entspricht der Harmonie des verschwiegene Fundaments, wie sie nach Sechter auch bei schlichteren Parallelismen in früheren Sinfonien hinzuzudenken ist. Ferner wird die problematische Sekundfortschreitung, wie sie bei der Prinzipien der »regola dell'ottava« entsprechenden Version in Abbildung 5 entsteht, vermieden. Bruckners Lösung in der Neunten resultiert freilich nicht allein aus fundamenttheoretischen Erwägungen. Sie ist darüber hinaus durch den Bezug zum Adagio-Thema (Tonfolge c-h-ais) begründet sowie durch die Intention, den dissonanzreichen Satzhöhepunkt (T. 199–206) mit kühn anmutenden Klängen vorzubereiten.

Dur Moll Dur Moll

TROMPETEN

ALTPOSAUNEN

K.-B.-TUBA

A Dis Gis Cis Fis H E Ais Dis Gis

Abbildung 7: Bruckner, Sinfonie Nr. 9, Adagio, T. 191–194.

Der Aufbau von Sechters Harmonielehre-Abhandlung folgt neben der Differenzierung zwischen den Verhältnissen in Dur und Moll zwei weiteren einfachen Prinzipien. Dem allgemeinen Usus entsprechend behandelt Sechter zunächst Dreiklänge, bevor er Sept-, Non- und auch Undezimen- und Tredezimenakkorde einführt.²¹ Ferner beginnt er mit diatonischer Stimmführung und leitet daraus chromatische Fortschreitungen im Sinne von Alterationen ab. Generell sollen dabei chromatische

mantik. Nicht erwähnt wird das erstmalige Auftreten eines auf solche Weise inszenierten Parallelismus in einem Instrumentalwerk Bruckners: dem um 1868 entstandenen Klavierstück *Erinnerung* (Takt 39ff.).

20 In einem durchaus an Bruckners »Klangketten« erinnernden Beispiel in Loidols Mitschriften fehlen die Fundamentangaben (vgl. Flotzinger, *Rafael Loidols Theoriekolleg*, S. 408, zweite Akkolade).

21 Vgl. Sechter, *Grundsätze*, Abt. 1. Das Kapitel über die Durtonart beschäftigt sich bis S. 15 mit Dreiklangsharmonik, ab S. 16 werden dann Septakkorde, ab S. 27 auch Non-, Undezimen- und Tredezimenakkorde einbezogen. In Moll werden S. 62–69 Dreiklänge, ab S. 70 Septakkorde, ab S. 81 (unter anderem) Nonakkorde und ab S. 87 Un- und Tredezimenakkorde behandelt.

Tonsätze so beschaffen sein, dass sie auf diatonische Gerüste zurückgeführt werden können.²²

31

Quintansteige: I - V C-Dur VI-III I - V d-Moll

Fundamente: C G E A E C F D A (D)

Terzfall

35

g-Moll I - V VI - III Es-Dur IV - I

G D B Es B G C As Es

Abbildung 8: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Adagio, Seitensatz, A-Teil, T. 31–38.

Eine solche Trennung von Satzarten, die in Sechters Lehrgang nicht bloß didaktisch motiviert, sondern Ausdruck einer Hierarchie zwischen Naturgrundlage und künstlicher Erweiterung ist, übernimmt Bruckner in der eigenen Lehre²³ Sie begegnet in seinen Kompositionen häufig als Mittel der Kontrastbildung und formalen Gestaltung. Ein Beispiel dafür ist der Seitensatz im Adagio der Fünften Sinfonie (Abb. 8). Am Beginn dieses Abschnitts steht eine achttaktige Periode, die vier Tonarten berührt²⁴, sich aber auf diatonische Fortschreitungen und Dreiklangsharmonik beschränkt. Mehrere Quintansteige des Fundaments entsprechen jenen Stufenfolgen, die Sechter erlaubt und bei denen die aus seiner Sicht dissonanten Dreiklänge der II. und VII. Stufe nicht beteiligt sind.²⁵ Der ab Takt 39 anschließende, mit Imitationen

22 »Jedem chromatischen Satz muss ein diatonischer zum Grunde liegen, darum wird in den folgenden Beispielen jederzeit der diatonische Satz vorausgehen, aus welchem der darauf folgende chromatische entspringen ist« (ebda., S. 128). Nach Eckstein übernahm Bruckner diesen Grundsatz von Sechter (*Erinnerungen*, S. 49f.).

23 Orel weist darauf hin, dass Bruckner im Rahmen seines Lehrgangs Septakkorde an späterer Stelle demonstriert als Sechter, der bereits den Schlussfall (V-I) mit der charakteristischen Dissonanz der Dominante einführt (*Ein Harmonielehrkolleg*, S. 28).

24 Die Deutung des Takts 35 in der Tonart g-Moll – nicht etwa als Funktionsfolge »s-t« in d-moll – ist begründet durch den analogen Beginn von Vorder- und Nachsatz mit einem Dur-Moll-Parallelismus. Die harmonische Pointe bildet die unterschiedliche Bedeutung des Quintansteigs im jeweils vierten Takt der Halbsätze, einmal als Halbschluss (T. 34), dann (hervorgehoben durch »piano«) als Plagalschluss (T. 38).

25 Bei Quintansteigen erlaubt Sechter nur bestimmte Stufenfolgen, und zwar sowohl in Dur (*Grundsätze*, Abt. 1, S. 22f.) als auch in Moll (ebda., S. 98): I→V, IV→I und VI→III. Bei den übrigen diatonischen Quintansteigen (II→VI, III→VII, V→II und VII→IV) sind entweder die II. oder die VII. Stufe beteiligt. Sechter fordert aber, beide aufeinander folgenden Akkorde müssten »untadelig«, also aus Konsonanzen bestehend,

arbeitende Mittelteil (vgl. Abb. 9), der in Takt 55 zur Reprise des Seitenthemas zurückleitet, setzt unvermittelt in veränderter Atmosphäre ein, mit Septakkorden der Hörner in Mittellage, Chromatik und überraschenden Ausweichungen. Auch die Analyse des Fundamentalbasses verdeutlicht das Gegensätzliche: In der diatonischen Periode (Abb. 8) herrschen »bessere« Fortschreitungen vor, nämlich Quintschritte.²⁶ Die ersten zehn Takte des von Chromatik geprägten Mittelteils enthalten dagegen vorwiegend »künstlichere« Schritte: Terzfälle, die zum Grundton des Seitensatzes (C) führen.

39 VIOLINO 1
p

HÖRNER
pp

VIOLA
p

Fundamente: A (A) (A) Fis D

44
mf

VIOLA
p

H E (E) (E) p C

Abbildung 9: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Adagio, Mittelteil (B), T. 39–48.

sein (ebda.). Nicht nur die Quinten der VII. Stufe in Dur und der II. in Moll betrachtet er als »falsch« (vermindert), sondern – aufgrund des syntonischen Kommas – auch die der II. in Dur und der VII. im natürlichen Moll als »unrein« (ebda., S. 22, 68f.). Daher behandelt er die Dreiklänge auf diesen Stufen als dissonierend (mit Vorbereitung und Abwärts-Auflösung der Quinte). Nach Zeleny (*Grundlagen*, S. 446f.) folgerte Rameau aus der Unreinheit der II. Stufe in Dur die Notwendigkeit der Temperatur, während Sechter die Quinte über der II. Stufe als Dissonanz ansah, obwohl sich die Temperatur bereits durchgesetzt hatte. Ähnlich wie Sechter fasste Moritz Hauptmann den Dreiklang der II. Stufe in Dur als »vermindert« auf (*Die Natur der Harmonik und der Metrik*, S. 42f.). Nach Orel (*Ein Harmonielebrehkolleg*, S. 24), Schenk/Gruber (*Die ganzen Studiens*, S. 358) sowie Bruckner (*Vorlesungen*, S. 141f.) übernahm Bruckner die Lehre von der unreinen Quinte der II. Stufe von Sechter und beschränkte die Quintanstiege ebenfalls auf die genannten Stufenfolgen. Dass er auch die Quinte der VII. Stufe in Moll als unrein betrachtete, belegt Flotzinger (*Rafael Loidols Theoriekolleg*, S. 412).

- 26 Sechter unterscheidet zwischen »besseren« (Quint-) und »künstlicheren« (Terz-)Schritten (*Grundsätze* Abt. 1, S. 25f.). Nach Flotzinger bezeichnete Bruckner Quintfortschreitungen als »ganze«, Terzfortschreitungen als »halbe Schritte«, ferner Sekundfortschreitungen aufwärts als »Anderthalbschritte« sowie abwärts als »Doppelschritte« (*Rafael Loidols Theoriekolleg*, S. 404).

Bei den ersten fünf Takten ab Takt 39 handelt es sich um ein chromatisch reich koloriertes diatonisches Modell: einen Quintfall von A nach D, bei dem das Fundament A als II. Stufe in g-Moll zunächst verschiedenartig beleuchtet wird (T. 39–41), ehe die Terzfälle nach Fis (T. 42) und nach D (T. 43) einen durch Liege- und Nebentöne vermittelten Übergang herbeiführen, der mit dem Streifen des H-Dur-Bereichs entrückt und intensiviert wirkt. Die diatonischen Grundlagen verdeutlichen auch die harmonische Plausibilität des von raschen Modulationen geprägten Viertaktlers Takt 47 bis 50 (Abb. 10).

Tonalitäten: D-Dur f-Moll d-Moll C-Dur

original: *ces/h* *as/gis*

"Teufelsmühlen"-Ausschnitt

E C (As) Des G E A D G C
 oder: E C F Des B D G C

diatonisches Gerüst:

E C (A) D H (G) D G C

reguläre Quintfall-Harmonik:

G C F H E A D G C

Abbildung 10: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Adagio, Harmonien des Hörnersatzes, T. 47–55.

Der den harmonischen Verlauf tragende Hörnersatz weist über vier Takte eine Sequenz-Struktur auf, die generalbassartig anmutet aufgrund von impliziten Sekund- und auch Septimensyncopatio-Folgen. Von einer barocken Sequenz unterscheidet sich diese darin, dass es sich statt harmonischer Quintfälle um Terzfälle handelt und dass bei der Fortschreitung von der Septakkord-Grundstellung zum Sekundakkord Quintparallelen entstehen, die Bruckner mit dem Lagenwechsel des zweiten Horns (T. 48f.) vermeidet. Somit lässt sich, durch die Auffassung von Chromatik im Sinne von Kolorierung und durch die Fokussierung auf die Sequenzstruktur, die Harmonik dieser Stelle auf einfache Prinzipien zurückführen.

Reduzierende Methoden der harmonischen Analyse hat Sechter bereits selbst entwickelt, und hier bestehen Verbindungen zur Analytik Heinrich Schenkers. Innerhalb einer auf eine einzige Tonart zu beziehenden Akkordfolge betrachtet Sechter in bestimmten Fällen einzelne Harmonien als tonikal, ohne dass diese ihre Stufenidentität im Gesamtkontext verlieren. Eine solche vorübergehende Tonika bleibt auf den einen Takt beschränkt, an dessen Anfang und Ende sie erscheint. In der Taktmitte befinden sich der lokalen Tonart zugeordnete »Nebenharmonien« (Abb. 11).²⁷ Obwohl die übergeordnete Tonart einen einheitlichen Rahmen garan-

27 Vgl. Caplin, *Harmony and Meter*, S. 85–88; Eybl, *Zweckbestimmung*, S. 150. Den wesentlichen Unterschied gegenüber Schenker sieht Eybl darin, dass nach Sechters Lehre musikalische Form nicht harmonisch fundiert sei, dass also die reduzierende Betrachtung nicht über kleinräumige Zusammenhänge hinausgehe (ebda., S. 151).

gen Satz 81-mal in diversen Gattungen des dreifachen und doppelten Kontrapunkts sowie mit strengen Imitationen einzelner Soggetti und deren Spiegelungen.

Nr. 1

Nr. 5

Nr. 48

Fundamente [C G E A C F C F C] (zwei Alternativen) [C E A C F A C F C]

Abbildung 12: Sechter, *Einbeit und Mannigfaltigkeit des Contrapunkts und des Canons* (1829). Anmerkungen vom Verfasser.

Möglich wird dieser eindrucksvolle Reichtum an Kombinationen nicht zuletzt durch die Lockerung des klassischen Regelwerks im Rahmen eines »harmonischen Kontrapunkts«. ²⁹ Wie Abbildung 12 zeigt, gelten Septimen und auch Nonen in bestimmten Fällen als Akkorddissonanzen, die unvorbereitet eintreten können. ³⁰ Bei primären Quarten in Quartsextakkorden muss nicht unbedingt der obere Intervallton als Dissonanz angesehen werden. ³¹ Auch der untere unterliegt der für Akkordquinten (oder deren Bezugstöne) geltenden Vorbereitungspflicht, eine Forderung, die aus jener Fundamentalbassregel resultiert, wonach nur solche Harmonien aufeinander folgen können, die einen oder zwei gemeinsame Töne besitzen. Der Terminus

²⁹ de la Motte, *Kontrapunkt*, S. 221ff.

³⁰ Sechter (*Grundsätze*, Abt. 1, S. 81) und Bruckner (Flotzinger, *Rafael Loidols Theoriekolleg*, S. 412) erlauben das unvorbereitete Eintreten der verminderten Septime im verminderten Septakkord (also der kleinen None über dem Fundament), was zeigt, dass sie dieses Intervall als essenziellen Akkordbestandteil auffassen. Nach Dahlhaus ist nicht die Vorbereitung, sondern der Harmoniewechsel bei der Auflösung das entscheidende Kriterium einer »Akkorddissonanz« im Unterschied zum »harmoniefremden Ton« (*Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 124–127). Dahlhaus bezieht sich primär auf Johann Philipp Kirnberger, der die Vorbereitung »wesentlicher« Dissonanzen noch fordert (Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, S. 32).

³¹ Sechter, *Grundsätze*, Abt. 1, S. 14. Bruckner folgte Sechters Auffassung (vgl. Flotzinger, *Rafael Loidols Theoriekolleg*, S. 395, 405, 423).

»Vorbereitung« löst sich vom traditionellen Kontext der Vorhaltsdissonanzen und bezieht sich stattdessen auf den harmonischen Zusammenhang stiftenden Aspekt des »Klangbands« (»Bindemittels«³²), das in den Exempla (vgl. Abb. 12) mit Bindebögen eigens gekennzeichnet wird. Ferner zeigt sich die Tragweite von Sechters Feststellung, es beruhe »nur auf dem Fundamente«, ob ein Intervall »als Consonanz oder als Dissonanz zu betrachten« sei³³, bei der (bedingten) Schlussfähigkeit von Quartsextakkorden (Abb. 12, Nr. 5).³⁴

In welcher Weise hat Sechters Kontrapunktlehre den Komponisten Bruckner geprägt oder beeinflusst? Auffällig ist Bruckners mitunter an Schematismus grenzender Hang zu Imitationen, insbesondere zu Engführungen von Themen und deren Spiegelungen. Wesentlich freier als Sechter fasst er den »harmonischen Kontrapunkt« auf, wenn er bei Imitationen zwar die rhythmische Originalgestalt streng beibehält, die Intervalle aber oft erheblich verändert (Abb. 13).³⁵

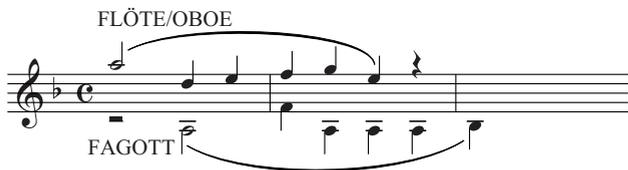


Abbildung 13: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Adagio, T. 163ff.

Auch die regelmäßige Arbeit mit zuweilen konstruiert anmutenden Umkehrungsge-
gestalten – häufig in Durchführungen Bruckners – erinnert an Sechtersche Vorbilder
wie dessen op. 46. Ein von Bruckner ab der Zweiten Sinfonie wiederholt verwendeter
»Canon sine pausis« über eine bestimmte Tonfolge und deren Spiegelung findet
sich bei Sechter gewissermaßen gedanklich vorbereitet (Abb. 14): Die Umspielung
der Quinte einer Molltonika durch die benachbarten Halbtöne demonstriert bereits
Sechter in Verbindung mit dem übermäßigen Quintsextakkord, einer Harmonie, der
sowohl in Bruckners Œuvre als auch in Sechters Harmonielehre besondere Bedeu-
tung zukommt.³⁶

32 Bruckner, *Vorlesungen*, S. 134.

33 Sechter, *Grundsätze*, Abt. 3, S. 158.

34 Bruckner betrachtet den Quartsextakkord als nicht schlussfähig, betont aber dessen nur partiellen Dissonanzcharakter (*Vorlesungen*, S. 151).

35 Mit der Beschreibung »tonischer Umbildungsmittel« durch Lobe (*Compositions-Lehre*, S. 17–24), und zwar sowohl der »Versetzung«, »Verengerung«, »Erweiterung« und »Verkehrung« als auch deren Kombination (»Zusammensetzung«), hatte die zeitgenössische Theorie für diastematische Umbildungen von Motiven wie in Abbildung 13 bereits ein analytisches Instrumentarium entwickelt.

36 Bruckner verwendet den übermäßigen Quintsextakkord unter anderem in zwei spezifischen schematisierten Fällen. Einmal bereitet der Akkord in mehreren Adagio-Sätzen die Satz-Klimax vor: einen kadenzierenden Dur-Quartsextakkord, dem ein Diminuendo sowie eine ruhige und dynamisch verhaltene Coda folgt, so im Adagio der Siebten Sinfonie, T. 176ff. Eine zweite für Bruckner signifikante Wendung ist die melodische Umspielung des Quinttons einer Molltonika durch die beiden benachbarten Halbtöne, etwa in den Kopfsatz-Hauptthemen der Zweiten (T. 3f.), Fünften (T. 56f.) und Siebten Sinfonie (T. 8f.) sowie im Adagio der Neunten Sinfonie (T. 1f., einstimmig). Von den möglichen Harmonisierungen ist die für Bruckner wichtigste jene mit dem übermäßigen Quintsextakkord, der sich in die Dominante auflöst. Sie ergibt sich insbesondere bei der Kontrapunktierung durch die motivische Spiegelung, etwa im Finale der Fünften (T. 564ff.) oder im Adagio der Neunten Sinfonie (T. 85f.). Die modernere Verwendung als V.

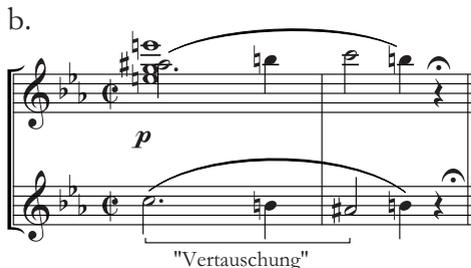
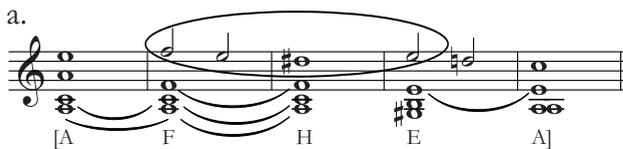


Abbildung 14: a. Sechter, *Grundsätze*, I, S. 187; b. Bruckner, Sinfonie Nr. 2, 1. Satz, T. 544f.

Den für solche Stellen bei Bruckner charakteristischen Lagentausch mit Durchgängen und Liegetönen behandelt Sechter unter dem Gesichtspunkt der »Vertauschung« (Abb. 15).³⁷

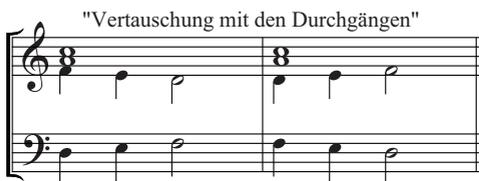


Abbildung 15: Sechter, *Grundsätze*, Abt. 1, S. 92.

Die Lehre von der Vertauschung ermöglicht es, bestimmte Harmonien (Durchgangsakkorde, Quartsext-Vorhaltsakkorde und sogar 6-5-Vorhalte) nicht als eigenständige Fundamente anzusehen. Mit dieser Differenzierung zwischen harmonisch Wesentlichem und Stimmführungsphänomenen wird Sechter zum Vorbereiter von

Stufe ist Bruckner vertraut (z.B. Finale der Fünften Sinfonie, T. 566), er macht aber verhältnismäßig selten davon Gebrauch.

Sechter behandelt den übermäßigen Quintsext-, Sext- und Terzquartakkord mehrfach. In dem in Beispiel 14a wiedergegebenen Exempel wird der übermäßige Quintsextakkord in Verbindung der charakteristischen Halbtonfolge mit dem Quintfall F→H eingeführt, eine Lösung, die sich besonders aus fundamenttheoretischer Sicht anbietet. Sechter bezeichnet die Akkorde mit übermäßiger Sexte als »Zwitteraccorde« (*Grundsätze*, Abt. 1, S. 189) sowie als »Zwitterseptnonaccorde« (ebda., S. 215) und lokalisiert sie in traditioneller Weise auf der II. Stufe. Die Erklärung im Sinne des Generalbass-Denkens durch Hochalteration der großen Sexte ist Sechter fremd; entscheidend ist für ihn der Bezug auf das Fundament, sodass die übermäßige Sexte – ebenso wie nach der Funktionstheorie – als Resultat einer Tiefalteration des als Akkordquinte aufgefassten Basstons erscheint. Zur Deutung der Akkorde mit übermäßiger Sexte im 19. Jahrhundert vgl. Edler, *Liberale Programmatik*, S. 419f. (Anm. 10).

³⁷ Sechter, *Grundsätze*, Abt. 1, S. 92ff., ferner S. 37ff.

Heinrich Schenkers Idee der Prolongation.³⁸ Sechters »Vertauschung« entsprechen Schenkers Termini »Tausch« und »Stimmentausch«.³⁹

Einige Seitenthemen Brucknerscher Sinfoniesätze sind bekanntlich »doppelthematisch« – mit zwei gleichzeitig erklingenden Gestalten – angelegt.⁴⁰ Dass neben Vorbildern aus der sinfonischen Tradition auch Sechter die Ausbildung derartiger Konstrukte angeregt haben könnte, erscheint plausibel, wenn man etwa die »Gesangsperiode«⁴¹ im Finale der Fünften Sinfonie betrachtet, bei der mit mehrfachem Kontrapunkt – zwei Doppelthemen und insgesamt also vier markanten Gestalten (a bis d) – gearbeitet wird. In Abb. 16 sind diese Gestalten aus Gründen der Übersichtlichkeit einheitlich in C-Dur dargestellt.

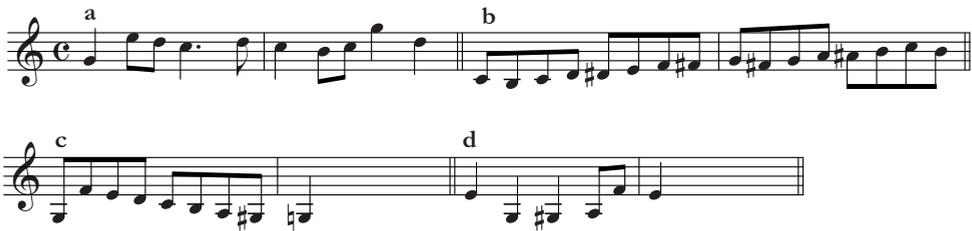


Abbildung 16: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Finale, Seitensatz: Vier Grundgestalten.

Ein erster Abschnitt der »Gesangsperiode« basiert auf der Kombination aus a und b in einer zweitaktigen Phrase (Abb. 17).

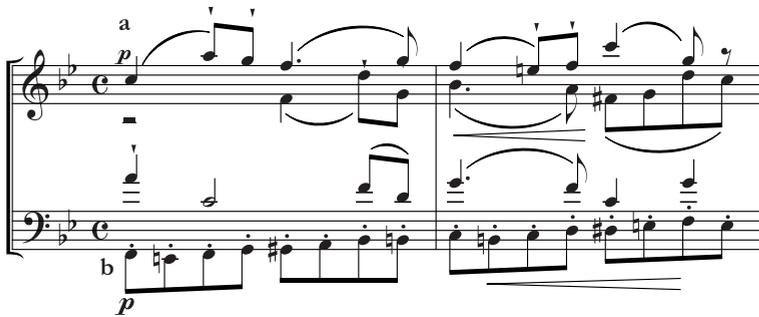


Abbildung 17: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Finale, T. 398f. (Seitenthema, Reprise).

Ein zweiter Abschnitt kombiniert c und d und wiederholt diese eintaktige Phrase im doppelten Kontrapunkt der Oktave (Abb. 18). Die beiden Takte werden ihrerseits wiederholt und zu einem Viertakter ergänzt. Bei diesem Verfahren der Wiederholung in anderer Oktavlage sind zwei weitere, auch dynamisch untergeordnete Ne-

38 Caplin, *Zur Klassifizierung*, S. 246.

39 Eybl, *Zweckbestimmung*, S. 147.

40 Grasberger, *Anton Bruckners zweite Symphonie*, S. 317.

41 Nach Grandjean (*Metrik*, S. 74f.) verwendete Bruckner diesen Begriff im Anschluss an Johann Christian Lobe.

benstimmen e und f beteiligt, sodass vom vierfachen Kontrapunkt der Oktave zu reden ist.⁴²

Vi. 1
 Vi. 2
 Vla.
 Vc.
 Kb.

Abbildung 18: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Finale, T. 414–417 (nur Streicher).

Bei der anschließenden Sequenzierung über dem Orgelpunkt der II. Stufe (Abb. 19) erscheint Motiv c in zwei verschiedenen Varianten (Violine 2 und Violoncello). Die tiefere Version der Violoncelli, die ohne Chromatik auskommt, weist eine übermäßige Sekunde auf.

420

Fundamente: B F B F B

Abbildung 19: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Finale, T. 420ff. (nur Streicher).

42 Takt 416 (Bruckner) entspricht der dritten »Hauptumkehrung« im vierfachen Kontrapunkt nach Sechter (*Grundsätze*, Abt. 3, S. 351f.): »Der Sopran des Hauptsatzes wird zum Bass gemacht, und der erste Bass [um eine oder zwei Oktaven] höher gesetzt.«

Das Auftreten des übermäßigen Schritts ließe sich mit dem Bedürfnis nach Abwechslung begründen, aber auch mit satztechnischen Notwendigkeiten: In Takt 420 befindet sich die Vorhaltsdezime über dem Fundament F gegenüber der Terz in ihrer natürlichen, höheren Position. Bei der im doppelten Kontrapunkt entstehenden übermäßigen Oktave läge die Terz deutlich höher als der Dezimenvorhalt: eine unnatürliche Anordnung und bedenkliche Härte.⁴³ Bruckner setzt in Takt 421 statt der harmoniefremden Dezime *as* die None *ges*, die Sechter und er als ein der Dominant-Septime vergleichbares harmonieeigenes Intervall auffassen.⁴⁴

Im anschließenden Abschnitt ab Takt 424 (Abb. 20) führt Bruckner die Kombination der ursprünglich getrennt auftretenden Gestalten *b* (Bässe) und *c* (zweite und erste Violinen im Wechsel) ein, die schon deshalb problemlos möglich ist, weil die ersten vier bzw. fünf Töne der Gestalten *a* und *c* weitgehend identisch sind. Trotz dieser Entsprechung wird auch das klanglich dominierende Motiv *a* in die neue Kombination einbezogen.

Abbildung 20: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Finale, T. 424ff. (ohne Fagotte und Hörner).

Die entstehenden Oktavparallelen (zwischen Flöte und zweiter Violine) lassen sich als Hervorhebung im Grunde ein und desselben Themas rechtfertigen, die Zahl der eigenständigen Stimmen wird damit variabel; in romantischer Weise verschwimmen die Grenzen von echtem Kontrapunkt und Oktavierung, sicher keineswegs im Geis-

43 Auch als Theoretiker zeigte sich Bruckner sensibel hinsichtlich der Lagendisposition von Vorhaltsdissonanzen. Nach Orel (*Ein Harmonielehrerkolleg*, S. 49) forderte er im Hinblick auf 9-8-Vorhalte: »der Auflöseton [dürfe] nie beim Vorhalt stehen, sondern [müsse] sich immer eine None tiefer befinden.«

44 Vgl. Anm. 30.

te Sechters. An späterer Stelle in diesem Finalsatz (T. 444f., Abb. 21) zeigt Bruckner, dass die Kombination von b und c im doppelten Kontrapunkt der Tredezime funktioniert: Ein seltener Fall, wo die gründlichen Studien bei Sechter auch in diesem Fach Anwendung finden.

Abbildung 21: Bruckner, Sinfonie Nr. 5, Finale, T. 444ff.

Der Linzer Orchester-Cellist und Kapellmeister Otto Kitzler, bei dem Bruckner in den Jahren 1861 bis 1863 moderne musiktheoretische Disziplinen wie Partiturrkunde, Instrumentations- und Formenlehre studierte, berichtet, wie sich der Komponist in dieser letzten Phase seiner Ausbildung von Sechters strenger Schule emanzipierte. Er analysierte neuere Werke wie Beethovens Sonaten und freute »sich stets besonders [...], wenn er auf Wendungen oder Gestaltungen stieß, die den Regeln Sechters zuwiderliefen.«⁴⁵ Letztlich erwies sich dessen Unterricht aber als derart prägend, dass Bruckner nicht nur als Theorielehrer an den verinnerlichteten Prinzipien Sechters festhielt, sondern dass er auch als Komponist bei harmonischen Konzeptionen Kriterien der Fundamentalbass-Fortschreitung berücksichtigte und Techniken wie Imitation, Spiegelung und mehrfachen Kontrapunkt als obligatorische Elemente des musikalischen Kunstwerks betrachtete. Das von der frühen Bruckner-Biografik vermittelte Bild der Sechterschen Lehre als praxisferne, »graue« Theorie⁴⁶ bedarf partieller Korrekturen.

Literatur

- Auer, Max: *Anton Bruckner. Sein Leben und Werke*, Wien/München: Amalthea 6o. J. (1923).
- Bruckner, Anton: *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, hrsg. von Ernst Schwanzara, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1950.
- Caplin, William E.: *Harmony and Meter in Theories of Simon Sechter*, in: *Music Theory Spectrum* 2 (1980), S. 74–89.
- *Zur Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen*, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, hrsg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner 2004, S. 245–253.

45 Göllicher/Auer, *Anton Bruckner*, Bd. 3,1, S. 142.

46 Nach Orel (*Ein Harmonielehrerkolleg*, S. 96) beschloss Bruckner mit dem Goethe-Zitat »Gru ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum« (*Faust 1*, 2038f.) seine Antrittsrede als Lektor der Wiener Universität.

- Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland* (Geschichte der Musiktheorie 11), hrsg. von Ruth E. Müller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.
- *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel: Bärenreiter 1968.
- De la Motte, Dieter: *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel: dtv/Bärenreiter³1988 (1981).
- Eckstein, Friedrich: *Erinnerungen an Anton Bruckner*, Wien/New York: Universal-Edition 1923.
- Eidler, Florian: *Liberales Programmatik in Adolf Bernhard Marx' Musiklehre*, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005* (Musik und. Eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Neue Folge 9), hrsg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Trotschke, Berlin: Weidler 2008, S. 417–431.
- Eybl, Martin: *Zweckbestimmung und historische Voraussetzungen der Analytik Heinrich Schenkers*, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1983* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 5), hrsg. von Gernot Gruber, Laaber: Laaber 1996, S. 145–156.
- Fladt, Hartmut: *Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs*, in: *Musiktheorie* 20/4 (2005), S. 343–369.
- Flotzinger, Rudolf: *Rafael Loidols Theoriekolleg bei Bruckner 1879/80*, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1975, S. 379–431.
- Gjerdingen, Robert O.: *Music in the Galant Style*, Oxford: University Press 2007.
- Göllerich, August / Auer, Max: *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, 4 Bde. (Deutsche Musikbücherei 36–39), Regensburg: Bosse 1922–1937.
- Grandjean, Wolfgang: *Metrik und Form. Zahlen in den Symbonien von Anton Bruckner*, Tutzing: Schneider 2001.
- Grasberger, Franz: *Anton Bruckners zweite Symphonie*, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1975, S. 303–321.
- Hauptmann, Moritz: *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1853.
- Holtmeier, Ludwig: *Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre*, in: *Musiktheorie* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 2), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, S. 224–229.
- Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* [1771], Kassel: Bärenreiter^R2004.
- Klose, Friedrich: *Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen* (Deutsche Musikbücherei 61), Regensburg: Bosse 1927.
- Lobe, Johann Christian: *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar: Voigt 1844.
- Moßburger, Hubert: *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 10), Sinzig: Studio 2005.
- Orel, Alfred: *Ein Harmonielehrekolleg bei Anton Bruckner* (Wiener Musikbücher 1), Berlin: Payer & Co. 1940.
- Schenk, Erich / Gruber, Gernot: »Die ganzen Studien«. *Zu Josef Vockners Theorieunterricht bei Anton Bruckner*, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1975, S. 349–377.
- Sechter, Simon: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Erste Abteilung. Die richtige Folge der Grundharmonien oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1853; *Zweite Abteilung. Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden*, ebenda 1854; *Dritte Abteilung. Vom drei- und zweistimmigen Satze. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Kontrapunkte*, ebenda 1854.
- *Praktische Generalbassschule op. 49*, Leipzig: Leuckart o. J. [1835].
- Seidel, Elmar: *Simon Sechters Lehre von der richtigen Folge der Grundharmonien und Bruckners Harmonik – Erwägungen zur Analyse Brucknerscher Musik*, in: *Anton Bruckner – Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel (Kirchenmusikalische Studien 7), Sinzig: Studio 2001, S. 307–338.
- Steinbeck, Wolfram: »Dona nobis pacem«. *Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien*, in: *Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45), hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner 1999, S. 87–96.
- Tittel, Ernst: *Bruckners musikalischer Ausbildungsgang*, in: *Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Franz Grasberger, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1964, S. 105–111.
- *Sechter, Simon*, in: MGG1, Bd. 12 (1965), Sp. 447–451.
- Zeleny, Walter: *Die historischen Grundlagen des Theoriesystems von Simon Sechter* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 10), Tutzing: Schneider 1979.

© 2010 Florian Edler (floriedler@aol.com)

Hochschule für Künste Bremen [University of the Arts Bremen]

Edler, Florian (2010), »Anton Bruckner und Simon Sechter. Zum Verhältnis von Komposition und Theorie im späten 19. Jahrhundert« [Anton Bruckner and Simon Sechter: On the Relationship between Composition and Theory in the Late 19th Century], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 101–118. <https://doi.org/10.31751/p.64>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anton Bruckner; Bruckner Sinfonie Nr. 5; Bruckner Symphony no. 5; doppelter Kontrapunkt; double counterpoint; fundamental bass; Fundamentalbass; prolongation; Simon Sechter

eingereicht / submitted: 31/12/2008

angenommen / accepted: 24/03/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010