

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

JOSIP PRAJZ

**CARRAGANOVA REALIZACIJA FINALA
BRUCKNEROVE DEVETE SIMFONIJE**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

CARRAGANOVA REALIZACIJA FINALA
BRUCKNEROVE DEVETE SIMFONIJE

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Mladen Tarbuk

Student: Josip Prajz

Ak.god. 2018/2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. Mladen Tarbuk

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SAŽETAK

U ovom će radu, nakon uvodnih poglavlja koja smještaju četvrti stavak, *Finale* Devete simfonije Antona Brucknera u kontekst vremena i prostora nastanka, biti prikazani rezultati detaljne analize Carraganove realizacije, odnosno Carraganova dovršenja tog posljednjeg stavka. Potom će također biti prikazani rezultati usporedbe realizacije s preostalim dostupnim rukopisnim materijalom, te na koncu iznesen sud o njenoj relevantnosti s obzirom na uočene dvije kategorije Carraganovih intervencija: horizontalno (vremensko, odnosno kompozicijsko) i vertikalno (teksturno, orkestracijsko) nadopunjenje. Bit će riječi i o recepciji Carraganove realizacije, te ukratko iznesena stajališta samog Carragana koja je artikulirao tijekom rada na istoj.

Ključne riječi: Anton Bruckner, Deveta simfonija, Finale, William Carragan, rukopis, skica, partitura, particella

SUMMARY

In this paper, after the introductory chapters that place the fourth movement, the *Finale* of the *Ninth Symphony* by Anton Bruckner, in the context of time and space of its origin, the results of a detailed analysis of Carragan's realization, that is, Carragan's completion of that last paragraph, will be presented. The results of the comparison of the realization with the rest of the available manuscript material, will then be presented. Finally, a judgment on its relevance given the two categories of Carragan interventions will be observed: horizontal (temporal, or compositional) and vertical (textural, orchestration) supplementation. Its reception will be discussed, as well as a brief presentation of Carragan's points of view which he articulated while working on his realization of the work.

Key words: Anton Bruckner, The Ninth Symphony, Finale, William Carragan, manuscript, sketch, full score, short score

PREDGOVOR

Zahvaljujem svom mentoru Mladenu Tarbuku, najprije za razumijevanje, pobuđivanje interesa i usmjeravanje pažnje na temu prije same izrade diplomskog rada, u sklopu kolegija Upoznavanje glazbene literature na studiju Teorije glazbe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a potom i na pruženoj nesebičnoj podršci te brojnim uputama i smjernicama dobrodošlim tijekom pisanja diplomskog rada. Zahvaljujem svima koji su me podržali u dosadašnjem glazbenom obrazovanju te doprinijeli izradi i oblikovanju ovog rada.

SADRŽAJ:

1. UVOD	7
2. WILLIAM CARRAGAN.....	8
3. ANTON BRUCKNER.....	9
3. 1. ŽIVOTOPIS	9
3. 2. BRUCKNEROVE SIMFONIJE.....	10
3. 3. DEVETA SIMFONIJA	12
3.3.1. POSVETA.....	13
3. 4. FINALA BRUCKNEROVIH SIMFONIJA.....	14
4. FINALE DEVETE SIMFONIJE.....	17
5. REALIZACIJE FINALA DEVETE SIMFONIJE	22
6. CARRAGANOVA REALIZACIJA	24
6. 1. ODABIR CARRAGANA	24
6. 2. KRONOLOGIJA ISTRAŽIVAČKOG RADA S RUKOPISIMA I REALIZACIJOM.....	24
6. 3. PRIKAZ REZULTATA ANALIZE.....	27
6. 3. 1. REZULTATI ANALIZE RUKOPISA 1	27
6. 3. 2. REZULTATI ANALIZE RUKOPISA 2.....	29
6. 3. 3. REZULTATI HORIZONTALNE ANALIZE REALIZACIJE.....	33
6. 3. 4. REZULTATI VERTIKALNE ANALIZE REALIZACIJE.....	35
6. 3. 5. REZULTATI FORMALNE ANALIZE REALIZACIJE.....	39
6. 3. 6. REZULTATI LOCIRANJA ARAKA IZ REALIZACIJE U ORELOVU RADU.....	42
6. 4. PITANJA NAKON ANALIZE	43
6. 5. CARRAGANOVA STAJALIŠTA.....	52
7. ZAKLJUČAK	55
8. LITERATURA	56
8. 1. RUKOPISI:	56
8. 2. PARTITURE:.....	56
8. 3. KNJIGE:.....	56
8. 4. ČLANCI:.....	57
8. 5. WEB STRANICE.....	58

1. UVOD

Skladba je gotova tek kada kompozitor kaže da je tako!

William Carragan

Kako bismo si skratili muke oko raspravljanja o tomu što jednu skladbu čini dovršenom, vrlo je lako, priznajući time neosporiv, vrhovni, romantičarski autoritet genijalnog tvorca nad svojim djelom, upasti u zamku i zauzeti utopijski stav da o tome nema smisla ni raspravljati. No gore navedena Carraganova izjava o dovršenosti jedne skladbe u Brucknerovom je slučaju (pogotovo po pitanju simfonija i njihovih višestrukih „verzija“) uvijek upitna (vidi Tablicu 1.). I u (samo) naizgled dovršenim djelima Bruckner, sazrijevajući kao skladatelj, nalazi prostor za dodatno poboljšanje pa nam preostaje jedino da se zapitamo što bi tek učinio s nedovršenom Devetom simfonijom?

Neizbježno se u daljnjem promišljanju nameću pitanja gotovo filozofske provenijencije o ulozi kreativnih pojedinaca u ovom svijetu, o ulozi kompozitora i, još važnije, o njihovoj shvaćanju vlastite uloge, potom o ulozi glazbe ili umjetnosti općenito u ovom svijetu, a na koncu i o smislu života. Kako bismo se ograničili na zadanu temu valja si postaviti izazovna i konkretna pitanja, pokušati se staviti u Brucknerovu kožu i tražiti odgovore.

Prvo pitanje koje se, nakon uvida u Brucknerovu biografiju i recepciju skladbi za njegova života, nameće jest što je to Antonu Bruckneru, unatoč zaista brojnim životnim nedaćama, bolestima i neprihvatanjem njegovih skladbi od strane publike i kritike, davalo snagu i motivaciju za daljnje komponiranje? Komponiranje doslovno do kraja života, do posljednjeg daha čega je rezultat upravo nastojanje da se sklada i Deveta simfonija. S druge se pak strane samo od sebe nameće pitanje što to danas tjera glazbenike i muzikologe da to Brucknerovo nedovršeno djelo pokušavaju dovršiti?

Svojevrsni odgovor na prvo pitanje dao nam je sam skladatelj, koji jako svjestan prolaznosti vlastitog života, posvećuje svoje posljednje djelo *dragom Bogu*. A odgovor na drugo pitanje, koje bi mnogi neupućeni u sadržaj preostalog materijala mogli postavljati naizgled s opravdanim razlogom, leži upravo u sadržaju preostalih rukopisa i Brucknerovu nepokolebljivom slijeđenju poznatih načela skladanja cikličnog djela i njegovih stavaka, o čemu će biti riječ u nastavku rada.

2. WILLIAM CARRAGAN

William Carragan američki je živući muzikolog, čembalist i crkveni glazbenik poznat po svom zanimanju za glazbenu ostavštinu Antona Brucknera. Rođen je 1937. godine. Primarna žarišta interesa su mu analitički pogledi na Brucknerovu glazbu i povijest izvođenja iste.

Radio je kao profesor fizike na Hudson Valley Community College u Troyu, država New York u SAD-u od 1965. do 2001. godine. U glazbenim je krugovima poznat kao urednik cjelovitog izdanja Brucknerovih simfonija. 1991. godine dobio je zlatnu plaketu od strane Brucknerova udruženja (*Brucknerbund*) Gornja Austrija, a 2010. godine za svoj rad analitičkog promatranja snimljenih izvedbi Brucknerovih simfonija ostvarenih od strane različitih izvođača dobio je Kilenyi medalju časti od strane Brucknerova društva Amerike (*Bruckner Society of America*). Osim interesa za glazbu Brucknera Carragan gaji interes i za analitički pogled na glazbu Franza Schuberta kao i glazbu Antonija Vivaldija. Redovito je konzultiran kao stručnjak za problematiku Brucknerove simfonijske glazbe.

3. ANTON BRUCKNER

3. 1. ŽIVOTOPIS

Anton Bruckner rodio se 4. rujna 1824. godine u Ansfeldenu, malenom mjestu u blizini grada Linza u Gornjoj Austriji, tada u sastavu Austro-ugarske Monarhije. Anton je bio najstariji od jedanaestero djece u obitelji. Otac Anton mu je bio seoski učitelj, a zadaće koje su se u to doba podrazumijevale za seoske učitelje bile su, osim svakodnevnog rada u školi, i sviranje orgulja u mjesnoj župi te vođenje pjevačkog zbora. Tako je već od malih nogu Anton bio okružen glazbom. Orgulje, kraljica instrumenata, kao prvi glazbeni instrument s kojim je sam mogao stvoriti glazbu pratile su ga cijeli život i na njima se do kraja života najbolje umjetnički izražavao. Zarana je pomagao ocu u školskim obvezama te sviranju u crkvi, a ponekad i u krčmama. Otac mu je umro dok Anton je još bio vrlo mlad, pretpostavlja se, budući da je često svirao i u krčmama, od iscrpljenosti i alkoholizma. Majka tada čini korak koji se kasnije pokazao kao ključan za sve što se u daljnjem vremenu odvijalo vezano za Brucknera i njegov životni put: Antona šalje na školovanje u augustinski samostan Sankt Florian gdje, ugrubo govoreći, dobiva izvrsnu opću, a pogotovo glazbenu poduku i gdje pjeva u dječjačkom zboru – sve dok nije mutirao. Repertoar zbora u to doba prema Nowaku (1973) obuhvaćao je skladbe stilskog raspona od Palestrine do Haydna pa je tako Anton bio već vrlo rano dobro upoznat s crkvenom glazbom i njenom tradicijom, izvorima iz kojih neprestano crpi inspiraciju za vlastite skladbe. Osim zbornskog pjevanja ključna za razvoj tada tek talentiranog mladića bila je i činjenica da su u samostanskoj bazilici postojale velike orgulje, tada najveće u Monarhiji kojima se čitavog života vraćao i ispod kojih je po vlastitoj želji na koncu i pokopan. Bruckner kasnije bira učiteljski poziv, odgovarajući na odgajateljevo pitanje što želi biti: „Kao tata!“ (Nowak, 1973), potom radi kao učitelj, najprije po manjim mjestima. Iz toga razdoblja budi se u Antonu skladateljski poriv pa nastaju djela za sastave koji su tada bili na raspolaganju: većinom mise jednostavnijeg glazbenog jezika, za lokalne župske pjevačke zborove. Seli se nekoliko puta, kasnije u Linzu postaje katedralnim orguljašem, gdje uči glazbene oblike i orkestraciju zajedno s dirigentom i violončelistom Ottom Kitzlerom (1834. – 1915.) i polako upoznaje glazbu Richarda Wagnera, a stalno se usavršava i u pedagoškim vještinama. Odluku da će se posvetiti samo glazbi donosi upravo s dobivanjem zaposlenja orguljaša u katedrali u Linzu i tako prema Nowaku (1973) svoje dotadašnje zanimanje pretvorio u životni poziv. Za života je cijenjen kao neponovljivi improvizator na orguljama, najbolji u čitavoj Monarhiji i s gostovanjima u Francuskoj i Velikoj Britaniji, a s

druge strane kao skladatelj duboko neshvaćen. Najozbiljniju glazbenu poduku putem pisama od 1855. – 1861. godine Bruckner dobiva od tada najpoznatijeg glazbenog teoretičara, pedagoga, skladatelja i dirigenta Simona Sechtera (1788. – 1867.). Sechter je na mjestu predavača na bečkom konzervatoriju naslijedio Franza Schuberta, a Sechtera je naslijedio Anton Bruckner čije su se nastavne metode i strogi pristup pravilima harmonije i kontrapunkta temeljile na Sechterovim. O strogosti Sechterova pristupa glazbi najbolje svjedoči činjenica da je Sechter Bruckneru branio skladati originalne kompozicije dok ga je on podučavao kontrapunktu. Prema mišljenju Simpsona (1967) Sechter je, upravo inzistirajući da se ona suzbije, nesvjesno doveo Brucknera do originalnosti, sve dok se više nije mogla obuzdati. Umro je u Beču 1896. godine.

3. 2. BRUCKNEROVE SIMFONIJE

Tek je u četrdesetoj godini života, 1863. godine Bruckner napisao svoju prvu simfoniju, odnosno tek onda kad je osjetio da je spreman za takav pothvat. Za cijeloga života napisao je ukupno jedanaest simfonija, iako je sam numerirao njih devet. Razlog nepodudaranju tih dvaju brojki leži u tome što svoje prve simfonije, uslijed vrlo izražene samokritičnosti, nije smatrao pravim simfonijama. Kasnije je jednu od njih, onu u d molu nazvao *Nultom*. Mnogo se puta vraćao i poboljšavao svoje ranije simfonije i radio različite varijante istih pa je stoga danas pri izvedbi često prisutna problematika odabira prave verzije. U tablici 1. prikazane su sve Brucknerove intervencije vezane uz simfonije iz koje je vidljivo da, ako u obzir uzmemo samo posljednje verzije pojedine simfonije, simfonije koje je sam Bruckner numerirao praktički nisu nastale kronološkim redom.

Tablica 1. Pregled Brucknerova simfonijskog stvaralaštva

r. br.	godina	skladba	opaska
1.	1863.	„Studijska simfonija“	
2.	1865.	Simfonija br. 1	Linz verzija
3.	1869.	Simfonija u d molu „Nulta“	
4.	1872. – 1873.	Simfonija br. 2	prva verzija
5.	1873.	Simfonija br. 3	prva verzija
6.	1874.	Simfonija br. 4	prva verzija
7.	1875.	Simfonija br. 3	varijanta 1875.
8.	1875. – 1876.	Simfonija br. 4	varijanta 1875/76.
9.	1875. – 1878.	Simfonija br. 5	
10.	1877.	Simfonija br. 1	varijanta 1877.
11.	1877.	Simfonija br. 2	druga verzija
12.	1877.	Simfonija br. 3	druga verzija
13.	1877. – 1878.	Simfonija br. 4	druga verzija, s „Volkfest“ <i>Finalom</i>
14.	1878. – 1879.	Gudački kvintet	
15.	1879. – 1881.	Simfonija br. 4	druga verzija s <i>Finalom</i> iz 1880.
16.	1879. – 1881.	Simfonija br. 6	
17.	1881. – 1883.	Simfonija br. 7	
18.	1884. – 1887.	Simfonija br. 8	verzija 1887.
19.	1887. – 1888.	Simfonija br. 4	treća verzija
20.	1888. – 1889.	Simfonija br. 3	treća verzija
21.	1887. – 1890.	Simfonija br. 8	verzija 1890.
22.	1890. – 1891.	Simfonija br. 1	Bečka verzija
23.	1887. – 1896.	Simfonija br. 9	

Bruckner je po pitanju orkestracije simfonijski orkestar tretirao kao velike orgulje što se, prema Nowaku (1973) najbolje očituje u blokovskoj orkestraciji, odnosno odsjecima orkestriranim često čistim gudačkim, drvenim puhačkim ili limenim puhačkim instrumentima

što pak podsjeća na orguljašku praksu. Također, u izmjenama dinamike vidljiva je i moguća usporedba s mijenjanjem manuala pri sviranju orgulja. Važno je napomenuti kako je Bruckner kao vrsni orguljaš, a posebice improvizator svoja orkestracijska rješenja za simfonije, odnosno kombinacije instrumenata iskušavao upravo na orguljama.

Recepcijski gledano Bruckner za života simfonijama nije stekao simpatije šire publike i kritike. U devetnaestom stoljeću ne postoji skladatelj koji je za svog života bio toliko izložen kritičarskom zlonamjernom peru kao Anton Bruckner i to prvenstveno zahvaljujući poznatom bečkom glazbenom kritičaru Eduardu Hanslicku (1825. – 1904.) koji se, prema Nowaku, iz svih snaga borio da omalovaži Brucknerovu glazbu i uzvisi njegova glavnog oponenta Johannes Brahmsa (1833. – 1897.), zanimljivo, također jednog od Sechterovih učenika. Obojica, i Brahms i Bruckner, prema Newlin (1954) u simfonijskom stvaralaštvu potječu od Beethovena. Ali bez Schumanna i Mendelssohna, nastavlja ista autorica, ne bi bilo Brahmsa, a bez Schuberta ne bi Bruckner postao to što je postao. U Brahmsu se, nastavlja, dovršila sinteza sjevernonjemačkih s austrijskim glazbenim elementima. Bruckner je, s druge strane, najvažnija poveznica između Bečke klasike i njene moderne suprotnosti poznatije po nazivu Druga bečka škola. Iz Brucknera, prema Newlin, govori duh Beethovena, ali jezikom njegova vremena. Zadaća njegovih nasljednika bila je“ pustiti ga da govori u njihovom jeziku. Zadaća je to najvećeg među njegovim neposrednim nasljednicima: Gustava Mahlera.“ (Newlin, str. 110)

3. 3. DEVETA SIMFONIJA

Deveta simfonija kataloške oznake WAB¹ 109 trebala je, kao i sve prethodne Brucknerove, sadržavati četiri stavka. Po rasporedu stavaka razlikuje se od svojih prethodnica. Nakon opsežnog prvog stavka skladanog u sonatnom obliku i s oznakom tempa *Misterioso* dovršenog 23. prosinca 1893. godine, slijedi *Scherzo s Triom* dovršen 15. veljače 1894., potom spori stavak *Adagio* dovršen 30. studenog iste godine i nedovršeni *Finale*, zamišljen također u sonatnom obliku.

Temeljni tonalitet simfonije je d mol. Prema Aueru (1932) na pitanje zašto je baš nakon Devete simfonije Ludwiga van Beethovena i on odabrao tonalitet d mola Bruckner je uobičajeno naivno odgovorio kako nije on kriv što mu je glavna tema došla upravo u d molu. Orkestracijski gledano ova simfonija zahtjeva veliki simfonijski orkestar: drveni puhači postavljeni su a 3 (flaute, oboe, klarineti, fagoti, dok Carragan u Codi svoje realizacije *Finala*

¹ skraćenica za *Werkverzeichnis Anton Bruckner*, tematski katalog koji je sastavila Renate Grasberger

dodaje i kontrafagot), potom četiri roga, četiri tube koje se povremeno mijenjaju u drugi kvartet rogova, 3 trublje, 3 trombona, bas tuba, timpani i gudači.

Praizvedba prvih triju stavaka s obilnim aranžerskim intervencijama Ferdinanda Löwea (1865. - 1925.) održala se 11. veljače 1903. godine od strane Bečkih filharmoničara pod Löweovim vodstvom. Löwe je, prema Aueru (1932), originalnu Brucknerovu orkestraciju smatrao nemogućom i simfoniji dao potpuno novo instrumentacijsko ruho. Iz pijeteta prema skladatelju, nakon stanke je bio izveden i *Te Deum*. Zanimljivo, nastavlja Auer, upravo je ta je simfonija, recepcijski gledano, od svih ostalih najbrže doživjela popularnost te je uz Četvrtu i Sedmu postala najmiljenijim Brucknerovim djelom.

Prva izvedba prvih triju stavaka simfonije u njihovom originalnom obliku ostvarena je tek 2. travnja 1932., od strane Münchenske filharmonije pod vodstvom Sigmunda von Hauseggera. Taj datum, prema Aueru (1932), označava „rođendan Novog Brucknerovog pokreta i početak Brucknerove renesanse“. (Auer, str. 510)

3.3.1. POSVETA

Svoje posljednje tri simfonije Bruckner posvećuje onima koje smatra veličanstvima. Sedmu simfoniju u E duru WAB 107 posvetio je kralju Ludwigu II. Bavarskom (1845. – 1886.), najprije iz razloga što je simfonija praizvedena 10. ožujka 1885. u Münchenu pod vodstvom dirigenta Hermanna Levija (1839. – 1900.) s trijumfalnim ishodom. Prema Florosu (2003) znakovito je i vidljivo iz posvetnog pisma kako je tim činom Bruckner spekulirao o još jednoj izvedbi. Floros smatra kako je znakovita i bilješka da je *Adagio* koncipiran kao glazbena sažalnica u spomen na Wagnera, kojemu je inače kralj Ludwig II. Bavarski bio veliki mecena.

Osmu simfoniju u c molu WAB 108 posvetio je Bruckner caru Franji Josipu I. od Austrije (1830. – 1916.), što možemo razumjeti najprije kao zahvalu za uživanje unapređenja iz srpnja 1886. godine, koje je značilo odlikovanje ordenom Franje Josipa, viteškim križem i godišnji prilog od 300 srebrnjaka. Iz te posvete, prema Florosu (2003), izvire i Brucknerova nada u buduće podupiranje, a posljednji, ali ne najmanje bitan razlog posvete caru vidljiv je u tome što je Bruckner skicirao početak *Finala* iz svoje predodžbe zajedništva austrijskog i ruskog cara.

Svoju Devetu simfoniju Bruckner je najduže radio i to uz nekoliko prekida. Nekoliko je razloga zbog kojih se skladanje produžilo na više godina. Najprije je rad prekinuo zbog

intenzivnih revizorskih radova na postojećim simfonijama: Trećoj, Osmoj i Prvoj simfoniji. Osim toga skladao je u to vrijeme po drugim narudžbama vokalne motete: *Vexila regis* (WAB 51), *Deutsche Lied* (WAB 63), potom 150. Psalm (WAB 38) te *Helgoland* (WAB 71). Usljedile su i razne bolesti, a Bruckner je prema riječima njegova liječnika Dr. Richarda Hellera simfoniju odlučio posvetiti „dragom Bogu -veličanstvu svih veličanstava“, s nadom „da će mu pokloniti toliko vremena da dovrši djelo i njegov dar milosno primi.“ (Heller u Floros, str. 116) Po riječima Hellera „Aleluja iz drugog stavka“ (odnosno druge teme!) „treba u Finalu, na završetku ponovno biti donesena kako bi simfonija završila kao pjesma slavlja i zahvale dragom Bogu kome zahvaljuje na mnogočemu.“ (Heller u Floros, str. 116)

3. 4. FINALA BRUCKNEROVIH SIMFONIJA

Prema Newlin (1954) idealni Brucknerov zaključni stavak simfonije, odnosno *Finale* bio bi “sinteza svega izraženog u prethodnim stavcima što je u praksi simbolizirano preuzimanjem tematskog materijala iz ostataka djela“. (Newlin, str. 103) No problematika koncipiranja posljednjeg stavka kod skladatelja seže još od vremena Beethovena. Nakon Beethovenove Devete simfonije op. 125 i njenog posljednjeg stavka, pojave vokalnosti kao konkluzije iznesenih ideja u povijesti simfonije više ništa nije bilo isto. Valja napomenuti kako je u slučaju revizorskih radova na simfonijama u Brucknerovu slučaju najčešća revizija *Finala* što svjedoči o kompleksnosti Brucknerove ideje o posljednjem stavku kao konkluziji cijele simfonije. Ta činjenica dodatno otežava davanje suvislog konačnog komentara na realizacije nastale tek na temelju nedovršenih rukopisa.

Newlin, proučavajući sve Brucknerove simfonije, govori o dva tipa Brucknerovih *Finala*, od kojih prvi tip najočitije obličje ima u *Finalu* Pete simfonije WAB 105, a karakterizira ga izmjena polifonih i homofonih odlomaka. Homofoni i polifoni elementi uz tehniku fuge (koja je u Petoj simfoniji dovedena do savršenstva i kao takva predstavlja vrhunac u dotadašnjem Brucknerovom opusu) i simfonijski stil „sigurnom su rukom kombinirani pa je cijeli oblik toga stavka, s iznimkom manje uvjerljivog kratkog uvoda, u smislu zahtjeva ciklusa (na razini cijele simfonije) dobro integriran“. Zanimljivo, Max Auer rekao je kako je Bruckner u tom stavku „načela starog i novog zavjeta glazbe: umjetnost fuge i sonatni oblik, stavio u službu jedno drugomu i kao takve ih međusobno stopio“. (Auer, str. 307.)

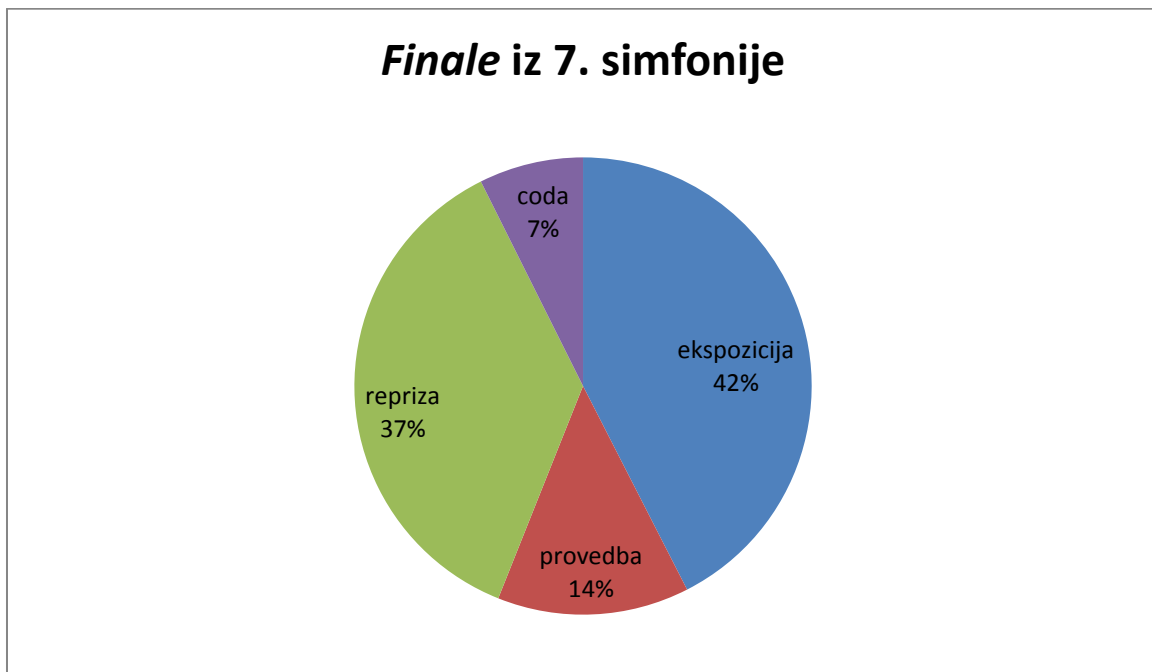
Drugi tip *Finala*, prema Newlin (1954), najbolje je predstavljen *Finalom* iz Osme simfonije, a cikličnost forme (na razini cijele simfonije) ostvarena je bez dominantne upotrebe

polifonih elemenata. Drugim riječima ovaj tip *Finala* ostvaren je u simfonijsko-homofonom stilu.

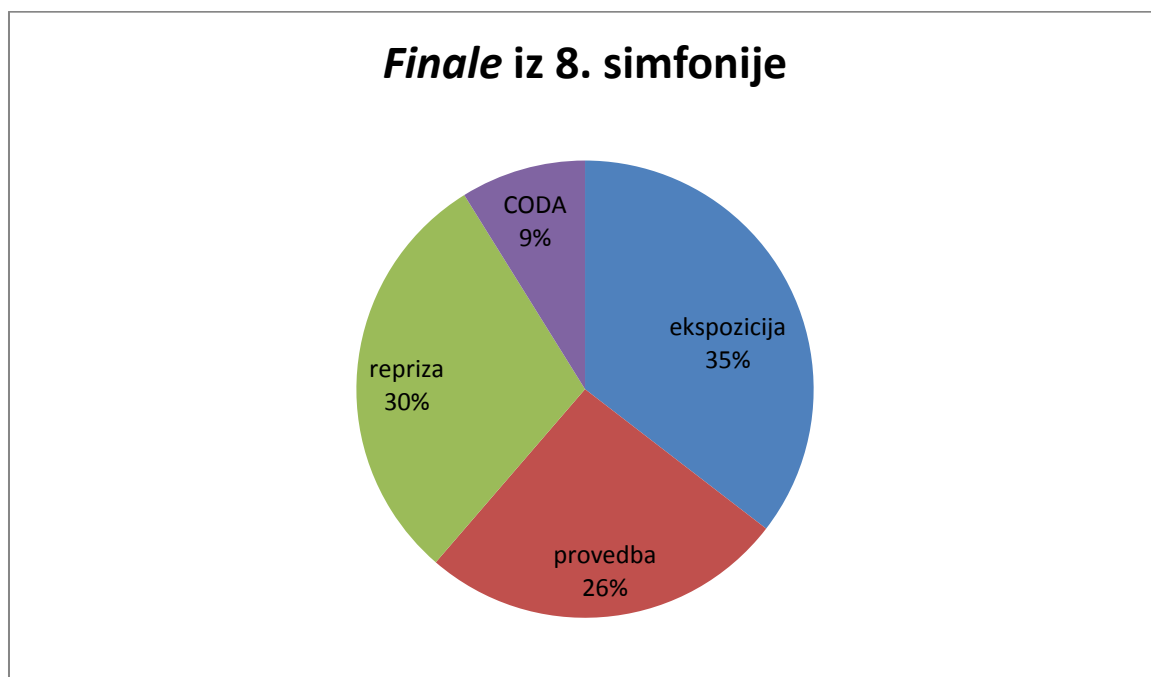
Osvrćući se na prethodna dva tipa Newlin (1954) uviđa da postoji mogućnost i za stvaranje trećeg tipa *Finala* predstavljenog onim iz Devete simfonije koji je pak ostao nedovršen i u kojem postoje naznake o eventualnom uključivanju vokalnih elemenata, konkretno u kojem je prisutna motivika iz Brucknerova *Te Deuma*. Tu pretpostavku autorica ipak odbacuje napominjući da „Bruckner nije imao namjeru razviti područje simfonijskog stila uvođenjem vokalnih elementa jer da je tomu tako postojao bi barem prijelazni korak u ranijim djelima“(Newlin, str. 110)

Kako bismo *Finale* Devete simfonije i Carraganovu realizaciju stavili u kontekst *Finala* drugih simfonija i pronašli eventualnu nit vodilju za formalno koncipiranje posljednjeg stavka simfonije u Brucknerovu kasnom skladateljskom razdoblju bilo je potrebno proučiti *Finala* posljednjih dovršenih simfonija. U slikama 4.4a i 4.4b prikazani su proporcijski odnosi dijelova sonatnog stavka u posljednja dva dovršena *Finala*, što nam pomaže u kasnijem vrednovanju Carraganove formalne realizacije. (vidi slika 7.3.5a) Omjeri su rađeni na osnovu broja taktova. Oba stavka su pisana u dvopolovinskoj mjeri, bez promjena mjere pa su po tom pitanju lako usporediva.

Slika 3.4a Proporcijski odnos dijelova sonatnog stavka u *Finalu* Sedme simfonije



Slika 3.4b Proporcijski odnos dijelova sonatnog stavka u Finalu Osme simfonije



4. FINALE DEVETE SIMFONIJE

Nedugo nakon Brucknerove smrti 1896. godine lovci na antikvitete, prema van der Walu (2006), pohrlili su u Brucknerov stan u sklopu dvorca Belvedere u koji se preselio u posljednjim godinama života te si za uspomenu uzimali dijelove rukopisa: skica i arke onoga na čemu je radio: *Finala* Devete simfonije. To je razlog zašto do danas neki arci nedostaju, iako se sa sigurnošću može zaključiti da su postojali (ostatak materijala tomu svjedoči, pogotovo „rupe“). Bruckner je posljednju simfoniju pisao na unaprijed pripravljene arke koje mu je pripravljaio jedan od njegovih učenika imenom Anton Meißner, posljednji Brucknerov tajnik i prepisivač. U nastavku rada će radi boljeg razumijevanja preostalih Brucknerovih rukopisa biti ukratko prikazani načini na koji je Bruckner stvarao simfoniju iz dvaju vremenski različita pogleda: jednoga starijeg iz pera Alfreda Orela i jednoga novijeg datuma iz pera Phillipa i Cohrsa.

Orelova verzija Brucknerova radnog postupka

Početna točka većine autora koji su se nakon Brucknerove smrti pa sve do danas (tako je činio i Carragan) hvatali u koštac s Brucknerovim rukopisima i njihovim istraživanjem, a pogotovo dovršenjem *Finala* jest skup odnosno kompilacija prepisanih rukopisnih skica i araka s naslovom *Entwürfe und Skizzen zur IX. Sinfonie* Alfreda Orela iz 1934. godine objavljene uz kritičko izdanje svih Brucknerovih djela (*Kritische Bruckner-Gesamtausgabe*) (izišlo 1929. godine.) Orel je svoj prvi osvrt na skice objavio još 1921. godine u uglednom bečkom časopisu *Der Merker*. U kompilaciji je Orel skupio skice, particelle i arke, prepisao ih, kategorizirao i složio kompozicijski (doduše po vlastitom nahođenju).

Kompilacija po Orelovu naputku sadrži:

- 16 listova skica iz posjeda Bečke nacionalne biblioteke (kratica NB²)
- 72 arka iz posjeda Franza Schalka (kratica Sch)
- 5 araka iz posjeda Bečke gradske biblioteke (kratice St B¹ i St B²)
- 2 arka iz posjeda Akademije za glazbu i izvedbene umjetnosti (kratica Ak)
- 1 arak iz posjeda Bečkog Schubert-udruženja (kratica Sch B)

Rukopisne arke Orel je podijelio u 6 grupa, (verzija) imenujući ih A - F (Tablica 2.) ovisno o tome što sadrže (prvenstveno ovisno o načinu pisanja imena gudačkih instrumenata na arku) i tako dobio kronološki poredane rukopise. (Tablica 3.)

Tablica 2: popis verzija araka prema Orelu

verzija A	Autograf, violine i viola označene s I, II, III
verzija B	holograf, violine i viola označene s I, II, III
verzija C	Autograf, violine i viola označene s I, II, III
verzija D	holograf, violine i viola označene s I, II, III
verzija E	Autograf, viole više nisu označene s III
verzija F	Drugi tip papira (24 „lienig“, a ne „linig“ kao ostali)

Tablica 3.: popis araka koje sadrži rad Alfreda Orela iz 1934. s informacijom o posjedu

redni broj arka	verzija A	posjed	verzija B	posjed	verzija C	posjed	verzija D	posjed	verzija E	posjed	verzija F	posjed
1					1 ^a Bog. C	Sch	1 ^a Bog. D	Sch	1 ^a Bog. E	Sch		
					1 ^b Bog. C	StB ²	1 ^b Bog. D	Sch	1 ^b Bog. E	Sch		
					1 ^c Bog. C	Sch	1 ^c Bog. D	Sch	1 ^c Bog. E	Sch		
					1 ^d Bog. C	Ak			1 ^d Bog. E	Sch		
									1 ^e Bog. E	Sch		
2					2 ^a Bog. C	SchB			2 ^a Bog. E	Sch		
					2 ^b Bog. C	StB ²			2 ^b Bog. E	Ak		
					2 ^c Bog. C	Sch						
3	3 Bog. A	Sch						3Bog.E	Sch			
4	4 Bog. A	Sch			4 Bog. C	Sch						
5	5 Bog. A	Sch	5 Bog. B	StB ²			5 Bog. D	Sch				
6	6 Bog. A	Sch	6 ^a Bog. B	Sch								
			6 ^b Bog. B	Sch								
			6 ^c Bog. B	Sch								
7			7 Bog. B	Sch								
8	8 Bog. A	Sch	8 Bog. B	Sch								
9			9 Bog. B	Sch								
10	10Bog.A	Sch										
11	11Bog.A	Sch										
12					12Bog.C	Sch						
13									13 ^a Bog.E	Sch		
									13 ^b Bog.E	Sch		
									13 ^c Bog.E	Sch		
14									14 ^a Bog.E	Sch		
									14 ^b Bog.E	Sch		
									14 ^c Bog.E	Sch		
									14 ^d Bog.E	Sch		
									14 ^e Bog.E	Sch		
									14 ^f Bog.E	Sch		
15					15Bog.C	Sch	15Bog. D					
16					16Bog.C	Sch						
17					17Bog.C	Sch	17 ^a Bog.D	StB ²			17Bog.F	Sch
							17 ^b Bog.D	Sch				
							17 ^c Bog.D	Sch				
18						18 Bog D	Sch					
19												
20							20Bog.D	StB ¹				
21							21Bog.D		21Bog. E (ustvari 31)			
22							22Bog. D					
23							23Bog. D					
24												
25							25Bog. D					
26										26Bog.F	Sch	
27												
28												
29									29Bog. E			

Prema Phillipsu i Cohrsu (2003) Orelov rad iz 1934. godine, odnosno pokušaj stvaranja smislene particelle u sebi je imao nekoliko pogrešaka koje smatraju vrlo važnima za ispravno prikazivanje pravog sadržaja rukopisnog materijala:

1. Orel nije razjasnio da je Bruckner u svojoj kasnijoj fazi rada sadržaj arka 2, koji obuhvaća čak 36 taktova, podijelio na dva nova arka. Shodno tome Bruckner, je na svakom idućem tada postojećem arku mijenjao redni broj, odnosno povisio ga za jednu vrijednost. Tako arak 3A jest zapravo arak 4, a arak 4C (koji je čistopis arka 4A) zapravo arak 5 i to je vidljivo u rukopisu od samog Brucknera.
2. Bruckner je u kasnijoj fazi rada očito planirao proširenje arka 5 (Orel 5B). Kako ne bi morao ponovno sve sljedeće arke numerirati za jednu vrijednost na više Bruckner bi vjerojatno to proširenje označio kao arak 5b. U prilog toj pretpostavci ide postojanje skice (SVE²) označena simbolom „#“ čiji sadržaj odgovara proširenju hipotetski nazvanom 5b. Prema tome, u Orelovom arku 5B redosljed takova bi bio: to proširenje ubaciti između zadnjeg takta druge i prvog takta treće akolade.
3. Nakon završetka *Chorala*³ Orel je iz nepoznatog razloga dionicu timpana prepisao dva takta kasnije, iako je u rukopisu prepoznatljivo da treba početi zajedno s flautom. Na tom je mjestu Bruckner planirao proširenje početka provedbe, a dokaz tomu jest postojanje dvaju skica 13a i 13b (SVE) od kojih je prvu i sam Bruckner označio s 13a. Orel je sadržaj arka 13a naveo kao arak 13E (prethodni arak koji je Orel označio s 11A je Bruckner označio s 12), ali je nehotično premjestio njegov početak 2 takta iza. Hipotetski označen sadržaj proširenja 13b od 16 taktova Orel je u potpunosti izostavio.
4. Sljedeći arak Orelove oznake 14E jest i zapravo arak 14, što nam govori da je dakle prethodno arak 13E Bruckner numerirao kao 14. Nepoznato je zašto je odjednom Orel navodi točne brojeve. Sljedeći arak 15 je izgubljen i to bi trebalo navesti u Orelovoj particelli. Arak koji je Orel označio kao 15D je u rukopisu označen brojem 16.
5. Za arak koji je Orel označio kao 19D (zapravo arak 20) koji danas nedostaje postoje nekoliko neznatnih naznaka za prva dva i posljednjih sedam taktova u particelli.
6. Sadržaj izgubljenog arka koji je Orel označio kao 24D (ustvari 25) bez dvojbe se nalazi u particelli.
7. Na stranici 138 Orelove rekonstrukcije je naznačena rupa u koju dolazi izgubljeni arak 28. Moguće je da taj arak sadrži više od uobičajenih 16 taktova jer se kraj materijala u

² kratica za *Satzverlaufs-Entwürfe*, arak u kojem je označena samo promjena u dionici na prethodno postojećem arku

³ Brucknerova oznaka za treću temu, koncipirana je u obliku harmonijskog korala, vidi primjer 7.4a, 7.4b i 7.4c

particelli (uredni završetak osmerotatke periode) koji odgovara sadržaju arka 28 ne može spojiti sa slijedećim arkom (prema Orelu označenom kao 29D, zapravo 30), koji pak počinje taktom broj 5. Uz dodatak posljednja četiri takta iz prethodnog arka (27), 16 taktova iz particelle i nedostatak prva četiri takta sljedećeg arka 29 vrlo je moguće da arak 28 treba sadržavati 24 takta. U prilog tomu ide i činjenica da prethodni arak (27) je Bruckner sam priredio predznake i oznake za instrumente, a ne Meißner kao za ostatak araka.

8. Orel je u svojoj preglednoj particelli zaboravio označiti početak arka 30 pa tako ispada da arak 29 ima 32 takta. Vodeći se vjerojatno sličnom motivikom krivo je označio arak koji je u stvarnosti kraj reprize *Chorala* oznakom 21E i koji je po njemu varijanta epiloga fuge. Taj arak koji ima na sebi Brucknerovu oznaku „Variande“ je posljednji sačuvani arak partiture (arak 32) i kao takav bi trebao doći na kraj. Između nedostaje arak 31 koji mora sadržavati 16 taktova što je vidljivo iz numeracije *Chorala* prije (t. j. na arku 30) i poslije njega (na arku 32).
9. Suprotno Orelu pretpostavci Coda *Finala* očito ipak nije u potpunosti mračna. Tome svjedoče skice na arku koji je Bruckner označio kao 36, također i natuknice u protokolu izvršitelja oporuke o stanju materijala za Finale da su ostali arci nakon arka označenog kao 32 izgubljeni. Osim toga nekoliko je skica identificirano kao dijelovi Code.

Verzija Brucknerova radnog postupka prema Phillipsu i Cohrsu (2003)

Prema Phillipsu i Cohrsu (2003) Brucknerov rad na *Finalu* možemo podijeliti u 5 radnih faza, a nikako govoriti o raznim „verzijama“ materijala, kako je to na osnovu različitih vrsta papira zaključio Orel.

Prvi datum vezan za *Finale* kojeg nalazimo upisanog u Brucknerov kalendar je 24. svibnja 1895. s Brucknerovom opaskom „1. mal Finale neue Scitze“. To potvrđuje i sačuvano pismo Franzu Schalku. Sljedeće datiranje od 8. lipnja nalazimo u particell - skici prvog dijela stavka (ekspozicija) što nas navodi na zaključak da je Bruckner očito vrlo skoro arkom 1A započeo prvu fazu izrade partiture, koja podrazumijeva izradu prvog dijela (cijele ekspozicije) stavka. Phillips i Cohrs (2003) primjećuju da isti postupak nalazimo i u slučaju prvog stavka Devete simfonije.

Druga faza, prema Phillipsu i Cohrsu (2003), sadržavala je nastavak rada na partituri s dodavanjem drugog dijela (provedba i repriza), otprilike do početka fuge. Uz to je očito,

vidljivo na papiru kategorije C, bila već dovršena instrumentacija cijele ekspozicije, pri čemu su neki arci ranijih verzija ponovno prepisivani u čisto. Moguće je da odluka o uvođenju fuge u stavak donesena upravo u tom razdoblju, dakle u jesen 1895. godine. Ranije nastale skice pokazuju da drugi je drugi dio nakon niza varijacija glavnog motiva u inverziji trebao voditi k ne-fugiranoj reprizi. Umjesto toga Bruckner je započeo oblikovanje drugog dijela u kojem procesi komponiranja fuge poprimaju konkretan oblik. Partitura je u toj fazi napredovala otprilike do 17. arka, dakle do početka fuge.

U trećoj je fazi rada Bruckner najprije napravio različite skice za fugu i njen razvoj; njen početak nalazimo u više odbačenih araka različitih oblika. Moguće je da je početak te faze označen upravo na arku 17^aD koji je datiran 16. prosinca 1895. U toj bi fazi rada, do ranog ljeta 1896. Bruckner mogao privremeno dovesti partituru do kraja, pri čemu arci drugog dijela sadržavaju u najmanju ruku izradu dionica gudača s ponekim uputama za puhače. Particell-skice Code datiraju iz dana prije nedjelje Duhova (od 18. do 23. svibnja 1896. godine) i sadržavaju bilješku o arku 36. Već je 10. svibnja 1896. Brucknerov prijatelj Franz Bayer u novinama *Steyrer Zeitung* izvjestio da je Bruckner „*Zadnji stavak svoje 9. Simfonije u potpunosti skicirao*“ . (Bayer u: Phillips i Cohrs, str. 14)

U četvrtoj je fazi rada (svibanj/lipanj 1896.) Bruckner počeo s konačnim dovršenjem instrumentacije i pritom ponovno oblikovao neke dijelove ekspozicije. Uslijed takvoga preoblikovanja i razvoja podijelio je arak 2F, koji je uslijed revizije i razvoja narastao do 36 taktova i kao takav postao gotovo nečitljiv, na dva arka. Tada je bilo potrebno sve postojeće sljedeće arke ponovno numerirati, odnosno povećati za jedan broj. Isti slučaj nalazimo u rukopisu prvog stavka. Ta je faza rada doživjela iznenadni kraj početkom srpnja zbog Brucknerove teške upale pluća.

Iako je do 19. srpnja 1896. godine fizički iznenađujuće brzo ozdravio, nije mogao više jako puno raditi. U posljednjoj, petoj fazi rada očigledno je radio još na početku provedbe (posljednji datum na rukopisu je 11. kolovoza). Bruckner je u to vrijeme skicirao značajno proširenje početka provedbe, što je vidljivo iz sačuvanog arka (SVE) označenog kao 13^a kojeg treba slijediti arak 13^b, kojeg Bruckner sam pak nije numerirao.

Prema Phillipsu i Cohrsu (2003) proces rada na partituru do dana Brucknerove smrti iznjedrio je u konačnici više od 40 araka s mnogo više od 600 taktova glazbe: ekspozicija kao i kasniji odsjeci drugog dijela bili su već u potpunosti dovršeni. Iz toga stadija danas nam nedostaju po 6 araka oba dijela: 6 od 13 araka prvog dijela te 6 u drugom dijelu do prekida partiture, sveukupno dakle najmanje 12 araka. Nakon posljednje sačuvanog arka 32 izgubljeni su arci s nepotpunom instrumentacijom (gudači i upute za puhače) dovršene Code, njih još

maksimalno 8. Iz svega navedenog Phillips i Cohrs konstatiraju gubitak 20 araka – odnosno polovice ukupnog materijala.

5. REALIZACIJE FINALA DEVETE SIMFONIJE

Objava Brucknerovih rukopisa nedovršenog *Finala* od strane Alfreda Orela iz 1934. godine postupno je rezultirala sve većim interesom prvenstveno užeg kruga, a naknadno i šireg kruga kako muzikologa i istraživača, tako i drugih ljubitelja Brucknerove glazbe za proučavanje preostalog materijala. Ispočetka su se zainteresirani istraživači trudili, preispitujući Orelov redoslijed, prvenstveno posložiti preostali materijal u vremenski smislenu cjelinu i kao takvog fragmentiranog ga prezentirati, a postupno se, kako su se materijali otkrivali, rađala ideja i dovršenja stavka. U tablici 4. su kronološkim redom nabrojani rezultati bavljenja pojedinih zainteresiranih istraživača iz koje je vidljivo da se neki od njih pitanjem *Finala* bave već dugi niz godina (npr. Carragan već četrdesetak godina), revidiraju vlastite radove, a zanimljivo je uočiti kako taj proces ukazuje na potrebu istraživača za stalnim usavršavanjem svoga rada, slično onomu kako je to u svojim djelima radio i sam Bruckner. Crvena boja u tablici označuje odabranu realizaciju, koja je u fokusu interesa ovog rada.

Tablica 4.: Prikaz dosadašnjih bavljenja materijalom *Finala*

Ime obrađivača	sastav	godina	oblik
Else Krüger	2 klavira	1934.	fragmenti
Fritz Oeser	orkestar	1940.	samo ekspozicija
Hans Ferdinand Redlich	2 klavira	1948.	fragmenti
Edward D. R. Neill i Giuseppe Gastaldi	orkestar	1962.	fragmenti
Ernst Märzendorfer	orkestar	1968. – 1969.	dovršenje
Hein 's-Gravesande	orkestar	1969.	dovršenje
Arthur D. Walker	orkestar	1965. – 1970.	fragmenti
Hans Hubert Schönzeler	orkestar	1974.	fragmenti
Peter Ruzicka	orkestar	1976.	fragmenti
Marshall Fine	orkestar	1977. – 1979.	dovršenje
William Carragan	2 klavira	1979. – 1981.	skica za orkestraciju
Carragan	orkestar	1979. – 1984.	dovršenje
Nicola Samale i Giuseppe Mazzuca	orkestar	1979. – 1985.	dovršenje
Nors P. Josephson	orkestar	1979. – 1992.	dovršenje
Samale i Mazzuca, obr. Samale	2 klavira	1985.	dovršenje
Samale i Benjamin-Gunnar Cohrs	orkestar	1986. – 1988.	dovršenje
Samale, John Alan Phillips, Cohrs i Mazzuca (u nastavku SPCM grupa)	orkestar	1989. – 1991.	dovršenje
SPCM grupa, obr. Phillips	2 klavira	1991.	dovršenje
SPCM grupa, rev. Phillips	orkestar	1996.	dovršenje

SPCM grupa, rev. Cohrs i Samale	orkestar	1996. – 2005.	dovršenje
Phillips	orkestar	1999. – 2002.	fragmenti
SPCM grupa, rev. Cohrs i Samale, obr. Thomas Schmögner	orgulje	2005.	dovršenje
Cohrs	orkestar	2006.	fragmenti
Carragan, rev.	orkestar	2006.	dovršenje
SPCM grupa, rev.	orkestar	2008.	dovršenje
Sebastian Letocart	orkestar	2008.	dovršenje
Carragan rev.	orkestar	2010.	dovršenje
SPCM grupa, rev.	orkestar	2011.	dovršenje
Gerd Schaller	orkestar	2016.	dovršenje
Carragan, rev.	orkestar	2017.	dovršenje
Schaller, rev.	orkestar	2018.	dovršenje

Osim dovršenja neki su skladatelji baš na osnovu preostalih fragmenata Brucknerovih rukopisa skladali vlastite skladbe, kao na primjer Peter Jan Marthé (1995. – 2005.) koji nazivajući svoju skladbu *Bruckner reloaded* citira fragmente *Finala*, ali i materijal iz Brucknerove Sedme simfonije, kao i fragmente *Also Sprach Zarathustra* Richarda Straussa, *Adagia* Mahlerove 10. Simfonije. U skladbi Gottfried von Einema: *Bruckner Dialog*, op. 39 iz 1974. godine važnu ulogu ima *choralna* tema iz *Finala*. Za hrvatsku kulturu zanimljivo je da su CD snimanje ove skladbe ostvarili Bečki simfoničari i dirigent Lovro von Matačić 1983. godine.

6. CARRAGANOVA REALIZACIJA

6. 1. ODABIR CARRAGANA

Iz pregleda na prethodnoj tablici vidljivo je da u svijetu vlada velik interes za *Finale* Brucknerove Devete simfonije. Razlog za odabir i podrobnije bavljenje Carraganovom realizacijom leži upravo u povezanosti te realizacije sa stvarnošću naše glazbene kulture, odnosno traga koji je ta realizacija ostavila u našoj kulturi kada je nedavno izvedena u Zagrebu.

Carragan je napravio nekoliko verzija svoje realizacije *Finala* Brucknerove Devete simfonije: prvu 1983. godine, koju je revidirao 2003. godine, potom 2006. godine, 2010. godine, i posljednji put 2017. godine. Nakon praizvedbi u Americi i Europi početne verzije izvedba sljedeće, revidirane verzije iz 2009. godine realizirana je u studenom od strane dirigenta Warena Cohena i orkestra *Musica Nova Orchester*. Sljedeća revidirana verzija izvedena je 2010. godine od strane dirigenta Gerda Schallera i orkestra *Philharmonie Festiva*. Posljedna revizija učinjena je 2017. godine i tu verziju izveo je u prosincu dirigent Mladen Tarbuk i Simfonijski orkestar HRT-a u Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski u Zagrebu.

6. 2. KRONOLOGIJA ISTRAŽIVAČKOG RADA S RUKOPISIMA I REALIZACIJOM

U nastavku rada bit će po koracima prikazan postupak pristupa Brucknerovim rukopisima i Carraganovoj realizaciji te kratko opažanje vezano uz obavljeni posao.

1. Najprije sam provjerio dostupnost rukopisnih izvora te ih potražio na internetu. Na internetskoj stranici imslp.org⁴ dostupni su digitalizirani izvori odnosno skenirani izvori preuzeti s internetskih stranica Austrijske nacionalne biblioteke (*Österreichische Nationalbibliothek*, u daljnjem tekstu ÖNB). Točno su ondje navedeni datumi kada su ti izvori objavljeni na stranici imslp.org te ponuđene poveznice na web stranice s detaljnijim informacijama o istima (za informacije o datumu kada su rukopisi dospjeli u ÖNB, tko ih je darovao i ostalo vidi tablicu 5).

⁴ kratica za International Music Score Library Project

Opažanje: dostupnost izvora je ključ za podizanje interesa za bavljenje neistraženim stvarima. Digitalizacija građe je ključ za dostupnost.

2. Potom sam izvore analizirao, odabrao one koje su sadržavale notni materijal, isprintao ih i radi lakšeg snalaženja dao im svoje oznake (A – J). Također, u tablici sam prikazao što koji izvor sadrži, točnije koji arak (njem. Bogen), koji broj piše tintom, a koji olovkom te brojeve (količinu) taktova. (Vidi tablice 6a, 6b, 6c, 6d, 6e, 6f, 6g, 6h, 6i, 6j)

Opažanje: Velika većina araka sadrži po četiri takta na svakoj stranici, odnosno sveukupno 16 taktova što će se pokazati kao važno za nadopunjavanje rupa. Bruckner je radio na unaprijed pripremljenom papiru.

3. Potom sam analizirajući Carraganovu realizaciju u sljedećoj tablici prikazao njegov vremenski raspored, odnosno horizontalnu realizaciju stavka s popisom araka koji se podudaraju s rukopisima, ali i onih koji nedostaju uz količinu taktova koji su na pojedinom arku. Uz to bilo je lako napraviti omjer broja taktova koje se podudaraju s rukopisima i dodanih Carraganovih taktova. (Vidi tablicu 7.)

Opažanje: imamo najavljeno da će biti nekoliko rupa. Carragan je radio kao da sam sklada simfoniju koristeći se arcima s po 16 taktova, pa je materijal koji je smatrao autentičnim ili logičnim tako rasporedio.

4. Potom sam arke koje je Carragan iskoristio locirao i označio u rukopisima.

Opažanje: Carragan uvijek uzima posljednju verziju nekog arka koji se ponavlja. Neke arke, po Carraganu postojeće, nisam uspio pronaći u rukopisima.

5. Uslijedila je potom detaljna analiza Carraganove realizacije: usporedba rukopisa s realizacijom i označavanje materijala koji se ne nalazi u rukopisu plavom bojom i onoga koji se nalazi ali pisan je olovkom crvenom bojom. Prošao sam cijeli stavak detaljno, analizirajući po instrumentalnim grupama: najprije gudači, potom drveni puhači i na koncu limeni puhači i timpani. U prethodno napravljenu tablicu (iz koraka 3) upisivao sam opaske.

Opažanje: ovim sam korakom dobio zorno prikazanu razliku između rukopisa i realizacije. Gudači su gotovo svuda ispisan, a puhači samo markirani. Postoje arci (npr. br. 9, 10, 11, 12) koji su potpuno instrumentirani.

6. Potom je uslijedila analiza dijelova označenih plavom bojom, a te dodane materijale kategorizirao sam u dvije osnovne kategorije: instrumentacijski dodaci (materijal već postoji u nekoj drugoj dionici, dupliranje ili analogija) i kompozicijski dodaci (materijal ne postoji ni u jednoj dionici). (vidi tablicu 8.)

Opazanje: Carragan je dosta radio na instrumentaciji, ponekad miješajući orkestralne grupe (karakteristično za Wagnera) što Bruckner i nije baš radio.

7. Potom sam analizirao one arke koji su nedostajali. Carragan u svom osvrtu iz 2015. godine navodi 5 rupa u cijelom stavku koje su vidljive u tablici iz koraka 3 (vidi poglavlje 6.5 Carraganova stajališta). Označio sam najprije taktove, odnosno fraze na prijelazima s arka koji postoji na onaj koji nedostaje (početak arka) i s kraja arka, fraze koje počinju na arku koji nedostaju i završavaju na idućem postojećem arku. Označio sam koji materijal je Carragan koristio u tim izgubljenim arcima.

Opazanje: uglavnom se mogu naći analogije s već postojećim materijalom, osim Code u kojoj je Carragan koristio teme i iz 1. stavka i iz 3. stavka, ali i iz *Te Deuma*, te iz samog *Finala*

8. Potom sam napravio formalni plan cijelog stavka i prikazao ga u sljedećoj tablici. Tako sam mogao uspoređivati materijal iz ekspozicije i reprize, tražiti instrumentacijske i kompozicijske analogije. (vidi tablicu 9.)

6. 3. PRIKAZ REZULTATA ANALIZE

6. 3. 1. REZULTATI ANALIZE RUKOPISA 1

Tablica 5. Analiza rukopisa 1 – podaci o izvorima (svi dostupni rukopisi, ukupno 18)

oznaka	mjesto čuvanja originalnog rukopisa	sadržaj	objavljeno na stranici	dostupno na	datum stavljanja na imslp	moja oznaka
A-WstMH3791	Wienbibliothek im Rathaus, Wien	arak (cijeli orkestar)	Bruckner Online	imslp	22. 7. 2016.	A
A-Wmk3655 ⁵	Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien	arak (cijeli orkestar)	Bruckner Online	imslp	22. 7. 2016.	B
Mus. Hs. 13150 ⁶	Österreichische Nationalbibliothek (ID 116) *vlasništvo Alfreda Orela, 1971.	arak (cijeli orkestar)	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	C
Mus. Hs. 6087 ⁷ (I. dio)	Österreichische Nationalbibliothek (ID 102)	arak (cijeli orkestar)	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	D
Mus. Hs. 6087 (II. dio)	*poklon Lili Schalk 1939.	arak (cijeli orkestar)				E
Mus. Hs. 19677 ⁸	Österreichische Nationalbibliothek (ID 832)	klavirski izvadak (Auer)	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	F
Mus. Hs. 3194 ⁹	Österreichische Nationalbibliothek (ID 105) *dar Maxa Auera, lipanj 1930.	particella	Bruckner Online	imslp	22. 7. 2016.	G
Mus. Hs. 6007 ¹⁰	Österreichische Nationalbibliothek (ID 106) *dar Maxa Auera, lipanj 1931.	particella	Bruckner Online	imslp	22. 7. 2016.	
Mus. Hs. 6085 ¹¹ (I. dio)	Österreichische Nationalbibliothek (ID 103)	arak (cijeli orkestar)	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	
Mus. Hs. 6085 (II. dio)	*poklon Lili Schalk	i				

⁵ prema Phillipsu (2002), posjed Maxa Grafa, 1916. predano u ÖNB

⁶ prema Phillipsu (2002) arak 1^dC, odbačen

⁷ prema Phillipsu (2002) drugi glavni rukopisni izvor za *Finale*, ostavština Franza Schalka, 1939. dospjelo u ÖNB

⁸ prema Phillipsu (2002) transkripcija M. Auera od StB 3791 (odbačeni arak 1^bC, 2^bC, 5B, 17^aD – posjed Cyrila Hynaisa, 1915. dospjelo u ÖNB)

⁹ prema Phillipsu (2002) u vlasništvu Maxa Auera do 1930.

¹⁰ prema Phillipsu (2002) u vlasništvu Maxa Auera do 1931.

¹¹ prema Phillipsu (2002) prvi glavni rukopisni izvor za *Finale*, ostavština Franza Schalka, 1939. dospjelo u ÖNB

	1939.	particella				
Mus. Hs. 6086 ¹²	Österreichische Nationalbibliothek (ID 110) *poklon Lili Schalk 1937.	particella	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	J
Mus. Hs. 19645 ¹³	Österreichische Nationalbibliothek (ID 107) *posjed Barona Vietinghoffa, Berlin	arak (cijeli orkestar)	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	I
Mus. Hs. 24264 ¹⁴	Österreichische Nationalbibliothek (ID 104)	arak (cijeli orkestar)	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	H
Mus. Hs. 28229 ¹⁵	Österreichische Nationalbibliothek (ID 100) *Kauf von Hueber, 8. 1. 1927.	Particella (str. 7 iz kajdanke Mus. Hs. 3194 - izvor G?)	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	
Mus. Hs. 28238 ¹⁶	Österreichische Nationalbibliothek (ID 108) *Kauf von Hueber, 8. 1. 1927.	Particella (str. 25 iz kajdanke Mus. Hs. 3194 - izvor G?)	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	
Mus. Hs. 28240 ¹⁷	Österreichische Nationalbibliothek (ID 101) *Kauf von Hueber, 8. 1. 1927.	Tekst i prazna crtovlja	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	
Mus. Hs. 38846 ¹⁸	Österreichische Nationalbibliothek (ID 109) *dar Ernsta Kurtha 1985.	Tekst (s potpisom A. Stradal) i prazna crtovlja	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	
Mus. Hs. 19786 ¹⁹	Österreichische Nationalbibliothek (ID 833)	Samo tekst (August Göllicherich)	Bruckner Online	imslp	23. 7. 2016.	

ZAKLJUČAK: Svi dostupni digitalizirani rukopisi dostupni su zaslugom korisnika pod oznakom *Sallen112* koji ih je na internetskoj stranici imslp.org objavio ili 22. ili 23. srpnja 2016. godine.

¹² prema Phillipsu (2002) posjed F. Schalka 1939.

¹³ prema Phillipsu (2002) arak 2F (odbačen)

¹⁴ prema Phillipsu (2002) arak 1A (odbačen), vlasništvo Hansa Schneidera (antikvarijat), 1966. dospjelo u ÖNB, prije u posjedu Alice Strauss, Garmisch-Partenkirchen

¹⁵ prema Phillipsu (2002) posjed Ferdinanda Löwea, 1927. dospjelo u ÖNB

¹⁶ prema Phillipsu (2002), vlasništvo Huebera do 1927.

¹⁷ prema Phillipsu (2002) oznaka instrumentarija od strane A. Stradala, vlasništvo Huebera do 1927.

¹⁸ prema Phillipsu (2002) proračun odnosa taktova, posjed Ernsta Kurtha do 1985.

¹⁹ Transkripcija datuma

Svi dostupni digitalizirani rukopisi od strane korisnika *Sallen112* preuzeti su sa internetske stranice *Bruckner Online* koja uz same rukopise sadrži osnovne podatke o rukopisima i lokaciju gdje su rukopisi pohranjeni.

Velika većina, tj. 16 od ukupno 18 dostupnih rukopisa pohranjeno je u Austrijskoj nacionalnoj biblioteci, a ostala dva pohranjena su u drugim institucijama također smještenim u Beču (Bečkoj gradskoj biblioteci u vijećnici te u Sveučilištu za glazbu i izvedbene umjetnosti).

8 6 odnosno 7²⁰ izvora su četverostrani arci koji sadrže ispisanu čitavu orkestraciju, ključeve i predznake. 1 izvor (Mus. Hs. 6085 podijeljen u dva dijela) sadrži i arke i skice (particelle). 5 izvora sadrži particelle odnosno skice. 3 izvora sadrže samo tekstualni sadržaj, a 1 izvor je klavirski izvadak iz pera Maxa Auera. Po mojoj su slobodnoj procjeni neki izvori po svom sadržaju (prazne stranice, nejasan sadržaj, tekst) irelevantni za korištenje u drugom koraku istraživanja.

6. 3. 2. REZULTATI ANALIZE RUKOPISA 2

Tablica 6a. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor A (A-WstMH3791)				
redni broj arka (tintom)	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska	Carragan u realizaciji koristio kao arak broj:
1	cijeli orkestar	26	(Uobičajena podjela arka na 16 taktova ovdje nije prisutna, pojedini taktovi podijeljeni na dva)	
2		30	(Uobičajena podjela arka na 16 taktova ovdje nije prisutna, pojedini taktovi podijeljeni na dva)	
5		16		6
17 (fuga)		16	početak fuge, samo gudači	

Tablica 6b. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor B (A-Wmk3655)				
redni broj arka (tintom)	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska	Carragan u realizaciji koristio kao arak broj:
2	cijeli orkestar	18	„giltig“ (njem. = vrijedi) „Neu“ – prethodi „Neu“ dijelu arka 2 iz izvora D	2

²⁰ Izvor Mus. Hs. 6087 podijeljen je u dva dijela

Tablica 6c. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor C (Mus. Hs. 13150)				
redni broj arka (tintom)	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska	Carragan u realizaciji koristio kao arak broj:
1	cijeli orkestar	24	početak stavka, izvor C i B su početak koji je Carragan koristio u svojoj realizaciji (Uobičajena podjela arka na 16 taktova ovdje nije prisutna, pojedini taktovi podijeljeni na dva)	1

Tablica 6d. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor D (Mus. Hs. 6087, I. dio)						
redni broj arka (olovkom)	redni broj arka (tintom)	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska	Carragan u realizaciji koristio kao arak broj:	
2	2	cijeli orkestar	24	(Uobičajena podjela arka na 16 taktova ovdje nije prisutna, pojedini taktovi podijeljeni na dva)		
3	3/1		3	16		4 (od 3. takta 3A)
	3/2		3	16	Miješano, <i>Neu</i>	3
4	4/1		4	16		
	4/2		5	16	Prijepis prethodnog arka, <i>Gesangsperiode</i>	5 (4C)
5	5		16			
6	6/1		6a	16		
	6/2		6b	16		
	6/3		6c	18		7 (6B)
	6/4		6	16		
7	7/1		7	18		8 (7B)
	7/2		8	18		8 (nastavak)
?			16			
8	9		16			9 (8B)
9	10	16		<i>Choral</i>	10 (9B)	
10	11	16			11 (10A)	
11	12	16			12 (11A)	
12	12	12		3 stranice. 4. je u izvoru E	13 (12C)	

Tablica 6e. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor E (Mus. Hs. 6087, II. dio)						
redni broj arka (olovkom)	redni broj arka (tintom)	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska	Carragan u realizaciji koristio kao arak broj:	
14	14	cijeli orkestar	16		14 (13E)	
15	15/1		15	16		
	15/2		16	16		16 (15D)
16	17		16		17 (16C)	
17	17/1		17''	16		
	17/2		17a''	16		
	17/3		17c'''	16		
	17/4		18	16	<i>Fuge</i>	18 (17D)
18	19		16		19 (18D)	
?	20		16	<i>Vergleiche Bogen 5 – 6 ! (Auer)</i>	26	
	22		16		22 (21D)	
23			16		23 (22D)	
24	24		16		24 (23D)	
26	26		36			
27	27		16		27 (26F)	
	28 i 29		16	<i>2. Choral</i>	29 (28E)	
30			16		30	
?			16		32 (31E)	

Tablica 6f. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor F (Mus. Hs. 19677)			
redni broj arka (Bogen) koje obuhvaća	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska
1 i 2	klavirski izvadak	36	- tekst o sastavu orkestra
5		16	- Auer: „Izvadak je nastao prema skicama koje posjeduje g. Cyrill Hynais.
Fuga (17)		16	Glavni glasovi su pisani tintom, ostalo olovkom.“

Tablica 6g. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor G (Mus. Hs. 3194)			
redni broj arka (njem. Bogen) koje obuhvaća	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska
1 - neidentificirano	particella		više taktova prekriženo, nejasno

Tablica 6h. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor H (Mus. Hs. 24264)			
redni broj arka (njem. Bogen)	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska
1	cijeli orkestar	24	loš rukopis (pretpostavljam Bruckner) (Uobičajena podjela arka na 16 taktova ovdje nije prisutna, pojedini taktovi podijeljeni na dva)

Tablica 6i. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor I (Mus. Hs. 19645)			
redni broj arka (njem. Bogen)	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska
2 + dio arka 3	cijeli orkestar	36	(Uobičajena podjela arka na 16 taktova ovdje nije prisutna, pojedini taktovi podijeljeni na dva)

Tablica 6j. Analiza rukopisa 2 – sadržajna (odabrani rukopisi)

izvor J (Mus. Hs. 6086)			
redni broj arka (njem. Bogen) koje obuhvaća	vrsta sloga (instrumentacija)	broj taktova	opaska
1 - neidentificirano	particella		3 – 4 sistema, na kraju polarne veze (harmonijski isječci)

ZAKLJUČAK: Proučavajući sadržaj dostupnih rukopisa vidljivo je da se neki arci ponavljaju (npr. arke broj 1 i 2 nalazimo u čak 4 različita izvora, araci 6 i 17 imaju po 4 verzije u istom izvoru) pa tako možemo promatrati kako je Bruckner napredovao, kako je postupno oblikovao jednu ideju. Velika većina araka sadrži 16 taktova. Velika većina araka ima 2 redna broja: jedan pisan tintom, a jedan olovkom što daje naslutiti da je Bruckner za vrijeme komponiranja radio proširenja materijala, odnosno dodavao nove arke (to potvrđuju Phillips i Cohrs), pomicao redne brojeve na više. Na nekim arcima (izvor B) stoji oznaka „giltig“ što označuje da taj arak „vrijedi“, odnosno njegov oblik Bruckner je smatra se konačnim. U svim je arcima svaki takt označen rednim brojem, obično fraze idu do broja 8. To na neki način može ići u prilog Nowakovoj (1973) opaski da je Bruckner pred kraj života patio od numeromanije²¹. To se u konačnici pokazalo ključnim za uspješno rekonstruiranje materijala na arcima koji nedostaju. Svi arci imaju uredno ispisana imena instrumenata, ključeve i predznake što potvrđuje tvrdnju da je Bruckner radio na unaprijed pripremljenim listovima, podijeljenim na četiri takta po stranici.

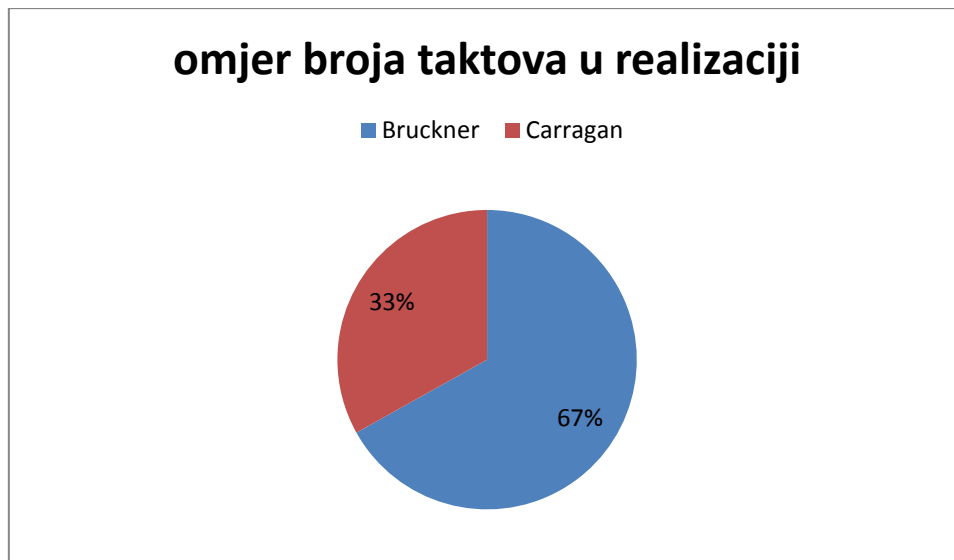
²¹ opsesivno kompulzivni poremećaj, koji se očituje u nekontroliranoj potrebi za prebrojavanjem svega

6. 3. 3. REZULTATI HORIZONTALNE ANALIZE REALIZACIJE

Tablica 7. Analiza Carraganove realizacije 1 – horizontalna (vremenska)

redni broj arka (Orelova oznaka)	broj taktova	opaska
1	24	
2	18	
3	18 (16 + 2)	
4 (od 3. takta 3A)	16	
5 (4C)	24 (16 + 6 + 2)	ima rupu (6 taktova)
6 (5B)	16	
7 (6B)	18	
8 (7B)	26	
9 (8B)	16	
10 (9B)	16	
11 (10A)	16	
12 (11A)	16	
13 (12C)	24	
13 ^{1/2}	16	nedostaje
14 (13E)	16	
15	16	nedostaje
16 (15D)	16	
17 (16C)	16	
18 (17D)	16	
19 (18D)	16	
20	13 + 3	nedostaje
21 (20E)	16	
22 (21D)	16	
23 (22D)	16	
24 (23D)	16	
25 (prema skici)	16	
26 (25D)	16	
27 (26F)	16	
28	16	nedostaje
28 ^{1/2}	16	nedostaje
29 (28E)	16	
30	16	
31	16	nedostaje
32 (31E)	16	
33	16	nedostaje
34	16	nedostaje
35	16	nedostaje
36	93	nedostaje
nedostaje 10 cijelih araka + 6 taktova u 5. arku	ukupno 725 taktova (485 Bruckner + 240 Carragan) Bruckner 67% Carragan 33%	

Slika 6.3.3a Prikaz omjera broja taktova u realizaciji od strane Brucknera i Carragana



ZAKLJUČAK: Carragan je u svojoj realizaciji, horizontalno gledajući, koristio posljednje verzije araka koji se ponavljaju, ravnajući se prema Orelovu radu (vidljivo u tablici 7). Shvatio je da je od 4. arka pa na dalje Orel pogriješio ne uvrštavajući olovkom pisani redni broj (koji je za 1 vrijednost viši od onoga pisanog tintom). U arku 5 primijetio je rupu od 6 taktova (proširenje koje je Bruckner naknadno ispisao u Mus. Hs. 6085). Arke koje nedostaju ($13^{1/2}$, 15., 20., 31.) ispunio je vlastitim materijalom u duljini od 16 taktova, rupu između 27. i 29. ispunio dvama arcima, nakon 32. arka (posljednjeg sačuvanog) dodao još 3 s po 16 taktova (33., 34. i 35.) te posljednji, od njega označeni brojem 36 ispunio poduljim završetkom (93 takta). Dodao je, dakle, uz 6 taktova u 5. arku, 10 cijelih araka (posljednji dio s 93 takta daleko premašuje uobičajenu podjelu na 16 taktova). Matematički gledano 33% vremena ovog stavka je zapravo Carraganov dodatak.

6. 3. 4. REZULTATI VERTIKALNE ANALIZE REALIZACIJE

Tablica 8. Analiza Carraganove realizacije 2 – vertikalna (sadržajna)

redni broj araka (Orelova oznaka)	lokacija u rukopisu	redni brojevi taktova (količina)	GUDAČI	DRVENI PUH.	LIMENI PUH.
1	C Mus. Hs. 13150	1 – 24 (24)	✓ ²²	t. 22 dodani klarineti i 2. i 3. oboa	*dionicu alt i tenor trombona Bruckner piše u tenor-ključu, a Carragan u bas ključu (vrijedi za sve arke!) t. 21 dodana 1. truba
2	B A-Wmk3655	25 – 42 (18)	✓	dodani fagoti	✓
3	D Mus. Hs. 6087 (1. dio)	43 – 58 (18)	t. 43 vlc ²³ otkud c1? Treba ostati a2 (es-g-a, ne es-g-c)	dodani fagoti (nastavak)	✓
4 (od 3. takta 3A)	D+J Mus. Hs. 6087 (1. dio) i Mus. Hs. 6086	59 – 76 (16)	Ispisana samo vln ²⁴ I (podudara se s <i>particellom</i>)	✓	u prva 2 takta dodani svi t. 63-34 dodane tube (dupliranje fagota) t. 67-76 dodani rogovi t. 71-74 dodani tromboni 75 nadalje olovkom <i>Choral</i>
5 (4C) ima prekid ²⁵	D Mus. Hs. 6087 (1. dio)	77 – 100 (24)	ima prekid (6 taktova) -sve uredno prepisano do prekida	Dodani fagoti (t. 89-92 je dupliranje vlc i vla ²⁶), flauta i klarinet	-sve uredno do prekida, poslije dodani rogovi, tube i trube (dupliranje gudača)
6 (5B)	A+J A-WstMH3791 i Mus. Hs. 6086	101 - 116 (16)	dodana vln II, u <i>particelli (short score)</i> olovkom	t. 109-116 dodani fagot i klarinet	t. 101-104 dodani rogovi, tube bas tuba dodatno podcrtava gudače
7 (6B)	D Mus. Hs. 6087 (1. dio)	117 - 134 (18)	t. 131 II. vln „ <i>Variande</i> “	t. 117-121 dodani kl ²⁸ I. (dupliranje vln II)	t. 123-126 olovkom ten. tuba 1 i 2,

²² Simbol koji označuje da je sve uredno prepisano

²³ kratica za violončelo

²⁴ kratica za violinu

²⁵ prekidu prethodi zaokružena osmerotaktna fraza, a slijedi fraza koja započinje taktom br. 7 (logično da nedostaje 6 taktova), s druge strane je neuobičajeno jer arak već sadrži 16 taktova

²⁶ kratica za violu

			olovkom, vla i vlc fale tremola, cb ²⁷ fali pizz.	t. 125 dodane fl ²⁹ i ob ³⁰	dodana melodija ³¹ u rog u 3 i 4 t. 127-130 ispisane tube (dodani rogovi i tr ³² 1) t. 131-134 dodani svi
8 (7B)	D Mus. Hs. 6087 (1. dio)	135 - 160 (26)	Carragan ponovio uspon, dodao svoja 4 takta ³³ (t. 139-142)	dodane oboe, klarineti, fagoti (dupliranje) t. 145 dodana fl	t. 135-138 dodani rogovi i tube t. 143-144 dodan rog t.147 dodani 3 i 4 rog
9 (8B)	D Mus. Hs. 6087 (1. dio)	161 - 176 (16)	✓	✓	✓
10 (9B)	D Mus. Hs. 6087 (1. dio)	177 - 192 (16)	✓	✓	✓
11 (10A)	D Mus. Hs. 6087 (1. dio)	193 - 208 (16)	✓	✓	✓
12 (11A)	D Mus. Hs. 6087 (1. dio)	209 - 224 (16)	t. 219 cb Bruckner ponavlja istu liniju, ne oktavu gore	✓	✓
13 (12C)	D Mus. Hs. 6087 (1. dio)	225 - 248 (24)	dodao 8 taktova prije provedbe (t. 232-245)	t. 235-242? -dodani fagoti i 3. kl	t. 235-242? t. 243-248 dodani alt trombon i 3 i 4 rog
13^{1/2}	nedostaje	249 - 264 (16)	-prethodni arak (13) završava taktom br. 6 (logični dodatak 2 nova takta istog materijala) -sljedeći arak (14) započinje taktom br. 7 (logično da mu prethodi 6 taktova) -između je dodana osmerotaktna fraza s materijalom 1. teme iz I. stavka ³⁴		
14 (13E)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	265 - 280 (16)	✓	Dodao klarinete, oboe -fagot pomaknut 2 takta unaprijed	t. 269 2. truba olovkom, dodani rogovi (1-4) t. 274 dodani rogovi (5-6) t. 278 dodane tube i 3.4. rog
15	nedostaje	281 - 296 (16)	-prethodni arak (14) završava taktom br. 6 (logični dodatak 2 nova takta) -sljedeći arak (16) počinje taktom br. 7 (logično da mu prethodi 6 taktova) -između umetnuta osmerotaktna fraza s materijalom <i>Choral</i> a (zajedno sa		

²⁸ kratica za klarinet

²⁷ kratica za kontrabas

²⁹ kratica za flautu

³⁰ kratica za obou

³¹ Carragan napominje ovaj dodatak u verziji iz 2017. g. na web stranici abruckner.com (vidi poglavlje 7.4

Pitanja nakon analize)

³² kratica za trublju

³³ Carragan napominje ovaj dodatak od 4 takta u verziji iz 2017. g. na web stranici abruckner.com (vidi poglavlje:

Pitanja nakon analize)

³⁴ I. stavak: t. 71

			slijedećom (konstruiranom) frazom čini 16 taktova – analogno t. 179 – 194 u ekspoziciji		
16 (15D)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	297 - 312 (16)	✓	-dosta dodanoga (orkestracijski) -dosta pisano olovkom	t. 297 dodani svi t. 304 tr 1 u rukopisu piše 1 takt ranije nego ovdje t. 309 dodani rogovi (1-4)
17 (16C)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	313 - 328 (16)	✓	-puno dodanoga (orkestracijski)	t. 313 trube olovkom, dodani tromboni i rogovi (1-4) t. 317-318 dodani rogovi (1-2, 5-6), trube i tromboni (podebljavanje drvenih puh.) t. 323 dodani svi osim truba
18 (17D)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	329 - 344 (16)	✓	dodani svi drveni puh.	-olovkom trube i mjestimično rog -ostali dodani (orkestracijski)
19 (18D)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	345 - 360 (16)	✓	dodani svi drveni puh. (naznačeni kl, fg ³⁵ u vln II i vlc dionici) -naznake olovkom fl, ob	dodani rogovi (1-2) i trube -dodani ostali (signali i dupliranje)
20	nedostaje	361 - 376 (16, 13+3)	-fuga (repriza 1. teme) -nedostaje 13 taktova, posljednja tri takta postoje u particelli (linija basa, tema u inverziji) – orkestracija preuzeta iz sljedećeg arka *ovaj dio je upitan jer je Carragan dodao svoje fraze; (prethodni i sljedeći arak (19 i 21) sadrže trotakte: arak 19 završava zaokruženom frazom, a arak 21 počinje taktom br. 1		
21 (20E)	neidentifi- cirano	377 - 392 (16)	-nema reference	-nema reference	-nema reference
22 (21D)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	393 - 408 (16)	✓	-dodani svi drveni osim oboe (olovkom naznačena)	-olovkom tr 1, ostali dodani
23 (22D)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	409 - 424 (16)	Enharmonija (Bruckner piše u Ges) ✓	-svi dodani, osim fl i kl	t. 409-414 olovkom truba 1, ostali dodani t. 415-421 olovkom rogovi (1-4), ostali dodani t. 422-433 olovkom trube 1-3, ostali dodani
24 (23D)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	425 - 440 (16)	✓	-svi dodani osim fg (t. 431) i fl 1 (t. 429)	t. 431 piše u fagotima „Tuben 8 ^{basso}) t. 435-440 dodan rog 1 (dupliranje)

³⁵ kratica za fagot

					vlc)
25 (skica)	particella	441 - 456 (16)	Kao u ekspoziciji	-nema reference u arcima	-nema reference
26 (25D)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	457 - 472 (16)	✓	svi dodani t. 465 fl 1 olovkom	t. 459 dodan rog 1 (dupliranje vlc) t. 469 dodan rog i bas tube (dupliranje gudača)
27 (26F)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	473 - 488 (16)	✓	svi dodani	t. 477 dodani rogovi (1-4) i tube (tenor) t. 481 dodane bas tube
28	nedostaje	489 - 504 (16)	prethodni arak (27) završava taktom br. 4 (logičan dodatak od 4 takta materijala uvoda iz ekspozicije, analogno t. 18-21, solo flauta, transponirano za m3 gore) -sljedeća fraza je nastavak materijala uvoda iz ekspozicije, analogno t. 27 (8 + 8 tj. 4, a 4 na sljedećem arku)	usporedba s ekspozicijom (t. 18): <ul style="list-style-type: none"> • dodao signale u trubama (t. 494 pa dalje) • tube nastupaju 4 takta ranije i dvoglasno (imitacija) t. 501 • t. 493 tromboni umjesto rogova, rogovi drže akorde pa kasnije donose novu melodiju (t. 504) • t. 502 tromboni i K-Btb tuba imaju novu melodiju (aluzija na prvu temu iz <i>Adagia</i> - Carragan potvrđuje), u violinama nastavak ritmičkog kretanja (u ekspoziciji staje na prvu osminku) • t. 513 flaute sviraju za oktavu dublje 	
28 ^{1/2}	nedostaje	505 - 520 (16)	-prethodni, također konstruirani, arak (28) završava taktom br. 4 (logičan nastavak od 4 takta) uz dodatak nove osmerotakne fraze (nastavak analogije t. 27 iz ekspozicije) -sljedeći arak (29) počinje takom br. 5 (logično da mu prethodi 4 takta – korišten isti materijal, u ekspozicije ovdje dolazi glavna tema, t. 51)		
29 (28E)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	521 - 536 (16)	✓	sve dodano (klarineti dupliraju violu)	t. 521 dodani tromboni (nastavak na arak 28)
30	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	537 - 552 (16)	✓	Svi dodani, osim bo 1 zadnja 2 takta	truba napisana, kasnije (t. 541) olovkom - sve uredno prepisano
31	nedostaje	553 - 568 (16)	-prethodni arak završava taktom br. 2 (logičan nastavak od 6 taktova) -sljedeći arak počinje taktom br. 7 (logično da mu prethodi 6 taktova) -između umetnuta 4 takta <i>*neobičajene harmonijske progresije...</i> (vidi primjere 6.4a, 6.4b i 6.4c)		
32 (31E)	E Mus. Hs. 6087 (2. dio)	569 - 584 (16)	✓	svi dodani, osim oboe	dodano sve, osim rogova (1-4) od t. 578
33	nedostaje	585 - 600 (16) ³⁶	-akord katastrofe ³⁷	-sve dodano ³⁸	-sve dodano
34	nedostaje	601 - 616 (16)	-sve dodano	-sve dodano	-sve dodano
35	nedostaje	617 - 632	-sve dodano	-sve dodano	-sve dodano

³⁶ asocijacija na uvodni materijal I. stavka Devete simfonije

³⁷ Carragan rekao Tarbuku kako je akord postavljen po uzoru na akord iz *Adagia* (vidi primjer 7.4d)

³⁸ 3. fagot prelazi u kontrafagot

		(16)			
36	nedostaje	633 - 725 (93) ³⁹	-sve dodano	-sve dodano	-sve dodano

ZAKLJUČAK: Po pitanju orkestracije puno je dodano s obzirom na rukopise i potrebno je sve Carraganove dodatke kategorizirati u 2 kategorije: 1. orkestracijsko dodavanje (dupliranje ili analogija – već postoji u materijalu) i 2. kompozicijsko dodavanje (dodani materijal: analogija ili samovoljno).

6. 3. 5. REZULTATI FORMALNE ANALIZE REALIZACIJE

Tablica 9a. Formalna analiza Carraganove realizacije

EKSPOZICIJA (Bruckner naziva 1. dio)

Dio	UVOD	I. tema	prijelaz	<i>Gesangsperiode</i> ⁴⁰	most	<i>Choral</i>
Takt	1-50	51-74	75-82	83- 138	139-178	179-226
tonalitet		d		Fis	nestalan (Des, Ges, e, g)	E dur

Tablica 9b. Formalna analiza Carraganove realizacije

PROVEDBA (Bruckner naziva 2. dio, a sadrži i reprizu)

dio	<i>Te Deum</i> motiv	materijal iz I. stavka (t. 71)	<i>Te Deum</i> motiv	uvodni materijal	<i>Choral</i> ⁴¹	Uvodni materijal (corona)	završni odsjek
Takt	227 - 250	251 – 266	267 – 274	275 - 282	283 - 289	299 – 308	309 - 328
sastav	8 + (8) + 8	8 + 8	8	8	8 + 8	10	20

³⁹ aluzije na materijal 1. teme I. stavka, citiranje *Chorala*, *Te Deum* motiv i njihove kombinacije (vidi tablicu 9)

⁴⁰ Brucknerov naziv za 2. temu, nedostaje dio (6 taktova, arak 5)

⁴¹ nedostaje dio (14 taktova, arak 15)

Tablica 9c. Formalna analiza Carraganove realizacije

REPRIZA

Dio	FUGA ⁴²	<i>Gesangsperiode</i> ⁴³	UVOD ⁴⁴	novi materijal	<i>Choral</i> ⁴⁵	materijal 1. teme I. st.
Takt	329 – 434	435 - 489	490 - 516	517 - 534	535 - 584	585 - 608
Opaska (tonalitet, sastav)	Prva provedba (ekspozicija + kontraeksp.), pedalni ton (t. 383), tokatni dio (t. 399), završni akordi (t. 427)	G dur pa Fis dur (kao i u ekspoziciji, načelo preuzeto iz <i>Finala VIII.</i> simfonije)		d – mol	46 taktova, D – dur sada	16 + 8

Tablica 9d. Formalna analiza Carraganove realizacije

CODA

Dio	uvodni materijal iz I. st.		<i>Choral</i>	<i>Te Deum, Aleluja</i>
Takt	609 – 666	667 - 676	677 - 708	709 – 725
Opaske (tonalitet, sastav)	d mol	D dur	D dur 8+8	D dur 8 + 8

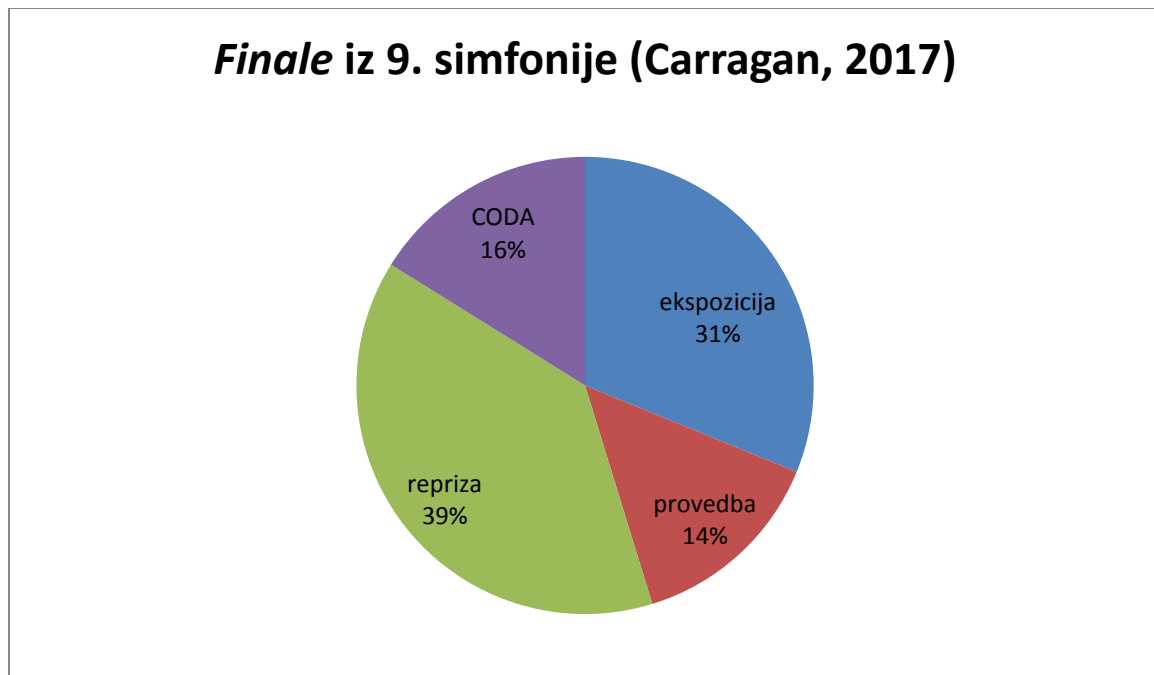
⁴² nedostaje dio (16 taktova, arak 20)

⁴³ Dio rekonstruiran iz particelle analogno ekspoziciji (16 taktova, arak 25)

⁴⁴ nedostaje 32 takta (arak 28 i 28^{1/2}), rekonstruirano analogno uvodu prije prve teme iz ekspozicije (t. 27)

⁴⁵ nedostaje 16 taktova (arak 31), nadopunjeno upitnim harmonijama (vidi primjer 6.4c)

Slika 6.3.5a Proporcijski odnos dijelova sonatnog stavka u *Finalu* Devete simfonije



Iz prikaza je vidljivo kako je Coda u Carraganovoj realizaciji *Finala* Devete simfonije daleko premašila okvire Coda svojih prethodnica (usporedi slike 3.4a i 3.4b), a isto vrijedi i za reprizu što je ujedno i glavna zamjerka kritičara (vidi poglavlje 6.4)

6. 3. 6. REZULTATI LOCIRANJA ARAKA IZ REALIZACIJE U ORELOVU RADU

Tablica 10. Lokacija araka Carraganove realizacije u kompilaciji rukopisa Alfreda Orela (1934.)

redni broj arka (Orel)	verzija A		verzija B		verzija C		verzija D		verzija E		verzija F	
	Or.	Carr.	Or.	Carr.	Or.	Carr.	Or.	Carr.	Or.	Carr.	Or.	Carr.
1					1 ^a Bog. C		1 ^a Bog. D		1 ^a Bog. E			
					1 ^b Bog. C		1 ^b Bog. D		1 ^b Bog. E			
					1 ^c Bog. C		1 ^c Bog. D		1 ^c Bog. E			
					1 ^d Bog. C	1			1 ^d Bog. E			
									1 ^e Bog. E			
2					2 ^a Bog. C				1 ^f Bog. E			
					2 ^b Bog. C				2 ^a Bog. E			
					2 ^c Bog. C				2 ^b Bog. E	2		
3	3 Bog. ⁴⁶ . A								3Bog.E	3		
4	4 Bog. A				4 Bog. C	5						
5	5 Bog. A		5 Bog. B	6			5 Bog. D					
6	6 Bog. A		6 ^a Bog. B									
			6 ^b Bog. B									
			6 ^c Bog. B	7								
7			7 Bog. B	8								
8	8 Bog. A		8 Bog. B	9								
9			9 Bog. B	10								
10	10Bog.A											
11	11Bog.A											
12					12Bog.C	13						
13									13 ^a Bog.E			
									13 ^b Bog.E			
									13 ^c Bog.E			
									14 ^a Bog.E			
									14 ^b Bog.E			
									14 ^c Bog.E			
									14 ^d Bog.E			
14									14 ^e Bog.E			
									14 ^f Bog.E	14		
15					15Bog.C		15Bog. D	16				
16					16Bog.C	17						
17					17Bog.C		17 ^a Bog.D				17Bog.F	
							17 ^b Bog.D					
18							17 ^c Bog.D	18				
19							18 Bog D	19				
20							20Bog.D	21				
21							21Bog.D	22	21Bog. E (ustvari 31)	31		
22							22Bog. D	23				
23							23Bog. D	24				
24												
25							25Bog. D	26				
26										26Bog.F	27	
27												
28												
29									29Bog. E	29		

⁴⁶ kratica za *Bogen*, njemački arak

Crvenom su bojom u tablici označeni arci koje je pri izradi svoje realizacije koristio Carragan što je i naznačio u partituri. Zaključujemo da je Carragan uzimao uglavnom posljednje verzije pojedinih araka. Strelica označuje međusobnu povezanost i kronološki slijed araka.

6. 4. PITANJA NAKON ANALIZE

ODJECI CARRAGANOVE REALIZACIJE (IZ 1984.)

Carragan je osim američke i europske praižvedbe svoje realizacije *Finala* snimio i nosače zvuka (jednu LP i 2 CD-a) i tako *Finale*, odnosno svoju verziju učinio dostupnom i široj javnosti.

Carraganu je, prema Phillipsu i Cohrsu (2003), spočitano to što uz objavljenu verziju nedostaje dokumentacija, odnosno ikakva uputa na filološku metodu. Uz sva oduševljenja koja su uslijedila s činjenicom da je po prvi puta pružena mogućnost čuti izvedbe i nosače zvuka s *Finalom* i činjenicu da je ova verzija doduše zaoštrila senzibilitet javnosti i glazbene scene za problematiku vezanu uz *Finale*, sama situacija je, prema istim autorima, Carraganu napravila medvjedu uslugu jer sam Carragan nažalost nije nikad dao opširniji komentar svoga rada i tako je naštetio vlastitom poslu. Isti autori navode kako su srednjoeuropski kritičari s dosta skepse dočekali Carraganovu realizaciju iz 1984. (revidirano 1985.), a kao posebno upitno u nastavku navode pitanje stilske vjerodostojnosti i samu Codu koju je kritičar Dietmar Holland označio kao „*Salto Mortale in die Welt des Richard Strauss und am Ende gar der Filmmusik Hollywoods (...), dass einem schier die Spucke wegbleibt.*“⁴⁷ Isti autori u nastavku navode kako je prevelik stilski disparitet između „skupljenih zakrpa“ (Cohrs i Phillips, str. 67) i „pretjerano instrumentiranih, bombastičnih odlomaka“ (Cohrs i Phillips, str. 67). Unatoč tomu autori sumiraju kako je doprinos Carraganove verzije svakako u tomu da je to prva koja je pokazala široj javnosti pravi potencijal Brucknerovih fragmenata u okviru jednog dovršenog, cjelovitog stavka. Američka je praižvedba održana 8. siječnja 1984. godine općenito prvi koncert u povijesti glazbe na kojem je Brucknerova Deveta simfonija „u svakom slučaju barem principijelno zazvučala onako kako ju je 88 godina ranije sam skladatelj skicirao – kao četverostavačnu cjelinu“. (Cohrs i Phillips, str. 67) Prema istim autorima, koji su sami detaljno analizirali Brucknerove rukopise i već se dugi niz godina udružuju s drugim kolegama kako bi radili na problematici *Finala*, Carraganova verzija iz

⁴⁷ „*Salto mortale u svijet Richarda Straussa, a na kraju čak filmske glazbe Hollywooda (...) kako bi pljuvačka ostala podalje.*“ (vlastiti prijevod) (Holland u: Cohrs i Phillips, str. 67)

1984. sadrži u mnogomu generalne nesporazume koji pak slijede iz Orelovih manjkavih materijala, iako je Carragan imao pristup samim rukopisima u Beču. Kao primjere nedostataka autori navode sljedeće činjenice:

- rupu u *Gesangsperiode* (Carraganov arak 5) Carragan popunio sa samo osam taktova
- na kraju ekspozicije ubacio u arak 12C (prema Orelu) 8 taktova Brucknerove kasnije obrade (13a) i vratio onda posljednjih 6 taktova arka 12C.
- prepoznao je barem točnu duljinu araka 15 i 20 koji nedostaju i ispunio ih vlastitom kompozicijom. Korektno je rekonstruirao tijekom izgubljenog arka 25 iz skice (particelle)
- promaklo mu je da na kraju reprize *Gesangsperiode* nedostaje jedan jedini arak i tu je rupu ispunio s 50 taktova vlastite kompozicije koja se temelji na materijalu iz ekspozicije i upravo na tom mjestu razvalio formalni okvir stavka.
- nije prepoznao da je Orel krivo označio arak s materijalom kraja reprize *Choral*a (danas arak 32) kao arak 21E (predstavlja epilog fuge) i da između nedostaje samo arak 31 od 16 taktova. Umjesto toga vodio je stavak prema kraju dodajući vlastita 143 takta koji se temelje na slobodno izabranom Brucknerovom glazbenom materijalu. Time je Carragan prvi obrađivač koji je prepoznao važnost prve particell-skice za Codu i čiji je materijal umetnuo u svoju verziju; osim toga umetnuo je u svoju verziju Code i cijeli (nepromijenjeni) 32 arak, odnosno reprizu *Choral*a.

Uz ove zamjerke Phillipsa i Cohrsa (2003) valja napomenuti kako je Carragan u posljednjim verzijama svoje realizacije (prvenstveno onoj iz 2017.) naveo za svaki arak lokaciju odnosno Orelovu oznaku, a 2013. godine napravio i u časopisu *Bruckner Journal 2013* objavio vremensku analizu izvedbe prvih triju stavka Devete simfonije koju je 1965. godine ostvario dirigent Stanisław Skrowaczewski i SW Radio Sinfonie Orchester uz dodatak analize triju realizacija *Finala*. U tablici je tako usporedno prikazao izvore i formalnu analizu za svoju vlastitu realizaciju (1983/2010, izvedba pod vodstvom Gerda Schallera 2010.), onu od grupe Samale (1986/2012, izvedba pod vodstvom Sir Simona Rattlea) i onu Sebastiana Letocarta (2008, izvedba pod vodstvom dirigenta Coutona 2008.). To je svojevrsni Carraganov odgovor na ranije kritike na račun nedostatka osnovnih podataka o izvorima.

Kritičar Paul Turok u svom osvrtu na snimku Brucknerove Devete simfonije iz 1985. s Carraganovim dovršenjem, koju su izveli Filharmonija iz Osla i dirigent Youav Tani, hvali Carraganovo očuvanje digniteta i mističnog zanosa u Brucknerovom djelu, njegovu orkestraciju s uvjerljivim „brucknerijanskim„ zvukom, ali smatra kako je ovo dovršenje *Finala* neuvjerljivo. Po Turokovom sudu, vezivno tkivo koje je Carragan ponudio zvuči kao

neke stvari koje je Bruckner radio u svojim ranim simfonijama. A kao još veću manu realizaciji Turok navodi Carraganovu inkorporaciju ideja iz drugih Brucknerovih djela koja je podcijenjeno kratkog daha. To nije karakteristika Brucknerove glazbe. (Turok u Phillipsu, str. 279)

Kritičar Thor Eckert, Jr. (1984) u članku „Mostly Mahler“, očigledno s mnogo manje pozadinskog znanja o preostalom materijalu *Finala*, odbio je ovu realizaciju kazavši kako je sav Carraganov napor jedino potvrda generalnog konsenzusa većine Brucknerijanaca da se, bez obzira na preostale opsežne note i skice, *Finale* ne može dovršiti. (prema Eckert u Phillipsu 2002)

Oštriji u osvrtu (na istu snimku koju je komentirao i Tork) bio je Manfred Wagner rekavši da je u odnosu na verziju Samale/Mazzuca ova Carraganova „manje bujna, prije učenički izgovorena i oskudna te ništa ne mijenja u danoj problematici.“ (Wagner u Phillips, str. 136) Wagner ne razumije što to jednog glazbenika ili muzikologa može ponukati da pod svaku cijenu dovrši Devetu simfoniju koja je ostala kao torso. Usporedba sa Süßmayrovim dovršenjem Mozartovog *Requiem*a po njemu nije relevantna jer je, za razliku od do sada viđenih ljudi koji dovršavaju Brucknerovu Devetu simfoniju, Süßmayr i sam bio skladatelj i kao takav upućeniji u kompozitorski zanat. Wagner na koncu ne dvoji da će Carraganova realizacija naći svoju publiku, samo ono što je zbilja od Brucknera ostalo jest nedovršeni katalog tema koje su simfonijski napuhanoj maniri bilo kako ulančane. Postavlja pitanje bi li se onda mogle i Beethovenove bilježnice sa skicama izvoditi u koncertnim dvoranama? (prema Wagner u: Phillips 2002)

Kako note ranije revidiranih Carraganovih verzija nisu bile dostupne pri izradi ovoga rada moguće je samo na osnovu komentara na verziju iz 1985. godine napraviti usporedbu te i najnovije verzije iz 2017. godine i donijeti zaključke o eventualnim poboljšanjima.

U najnovijoj verziji revidiranoj i izvedenoj 2017. godine nakon detaljne analize vidljivo je da je Carragan učinio neka poboljšanja spomenutih propusta koji se odnose na prvu verziju. Orelov krivo označen arak 21E smjestio je sada na mjesto završetka reprize *Chorala*, na mjesto arka 32, posljednjeg postojećeg kako je to u svojoj kritici naveli Phillips i Cohrs. Rupu nakon kraja reprize *Gesangsperiode* nadopunio je s 32, a ne 50 taktova kao u prvoj verziji. Carragan i sam kratko napominje kako je za ovu verziju iz 2017. godine napravio nekoliko preinaka:

- „u t. 123 u dionici roga (3 i 4) dodao melodiju u vrlo ogoljenu teksturu kao anticipaciju iste koju Bruckner koristi kasnije u provedbi

- t. 139: dodana 4 takta koja nedostaju po metričkim brojevima kako bi predstavio četverotaktnu skicu izostavljenu u njegovim prethodnim verzijama. To umetanje tako dodaje 8 taktova u *Finale*.
- t. 260, 2. doba: ritmička figura uvedena kako bi izrazila pretpostavljeni element skice koju sam prethodno izostavio
- t. 717: trube i tube izražavaju „Alleluja“ temu i temu iz *Adagia* još jasnije“ (Carragan, abruckner.com)

Koliko je Carragan bio vješt u vertikalnom i horizontalnom nadopunjavanju materijala moguće je provjeriti uspoređujući harmonijski kostur koralne teme (3. teme) koja se u Carraganovoj realizaciji *Finala* pojavljuje četiri puta.

Prvi puta koral se pojavljuje u ekspoziciji (takt br. 179), a nalazimo ga u Brucknerovu rukopisu u potpuno instrumentiranim arcima 10 – 12. (Primjer 7.4a). Počinje u E duru, a vidljivo je da se koralna tema sastoji od pet fraza koje su harmonijski karakteristične. Prvu frazu karakterizira izmjena harmonija koje traju po dva takta uz upotrebu neakordičkih tonova (prohodni ton i zaostajalica), frigijska kadenca i silazni melodijski niz u istaknutom glasu (trublje). U drugoj frazi prisutan je uzlazni melodijski niz te završetak autentičnom kadencom (I V I). Treća fraza prepoznatljiva je na harmonijskom planu po upotrebi polarnih i kromatskih terčnih veza, uz orkestracijsko odsustvo većine limenih puhačkih instrumenata, pogotovo onih s dubljim registrom. Četvrta fraza identična je prvoj, a peta, najkraća, nastavak je silaznog melodijskog niza i upotrebe neakordičkih tonova te nema jasnu kadencu nego služi kao postupni prelazak u silazno kromatsko obrušavanje melodije, što Carragan naziva „prvom katastrofom“. (Carragan: *Ground Rules...*, str. 5).

Primjer 6.4a: Harmonijski izvadak korala (179. takt, ekspozicija (arak 10 – 12), Bruckner)

The image displays a piano accompaniment for a choral harmonic excerpt, divided into five phrases across five systems of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The first system is labeled '1. fraza' and includes a trill ('tr.') in the first measure. The second system is labeled '2. fraza' and features a triplet in the right hand. The third system is labeled '3. fraza' and includes an octave ('ob. b') marking. The fourth system is labeled '4. fraza' and includes a trill ('tr.'). The fifth system is labeled '5. fraza'. Measure numbers 18 and 27 are indicated at the beginning of the third and fourth systems, respectively. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

Drugu pojavu korala nalazimo u provedbi (takt br. 283), u arku 15 koji u rukopisnom materijalu nedostaje i kojega je Carragan konstruirao. Sastoji se od dvije fraze od kojih je prva analogna prvoj frazi korala u ekspoziciji, samo je početak transponiran u A dur. Možemo

zamijetiti upotrebu nešto drugačijih spojeva od onih iz Brucknerova rukopisa. Druga fraza harmonijski u potpunosti odgovara drugoj frazi korala iz ekspozicije, uz napomenu da Carragan u kadenci koristi enharmonijski ekvivalentni Ges dur umjesto Fis dura, a razlog za to je pojava tog tonaliteta u prvim sljedećeg sačuvanog arka broj 16. (Primjer 7.4b)

Primjer 6.4b: Harmonijski izvadak korala (283. takt, provedba (arak 15), Carragan)

Treći put se koral unutar stavka pojavljuje u reprizi (takt broj 535), a nalazimo ga u rukopisu u arcima 30 – 32. Taj koral Bruckner je ostvario u D duru, što proizlazi iz poznatog načela da u reprizi sve teme trebaju nastupiti u temeljnom tonalitetu stavka (ili barem istoimenom). Zanimljivost kod pojave ovog korala jest nedostatak njegove sredine u rukopisu koju je popunio Carragan. U rukopisu nalazimo prve dvije fraze korala koje su na harmonijskom planu u potpunosti analogne prvim dvjema frazama iz ekspozicije te završetak korala, posljednja 2 takta 4. fraze i 5. frazu. Bruckner je iznad svakog takta ovog korala upisao koji akord sadrži, a na posljednjem arku koji sadrži materijal korala (ujedno i posljednji sačuvani arak rukopisa) iznad svakog takta uz oznaku akorda stoji i redni broj takta korala što značajno olakšava popunjavanje praznine. Posljednji arak počinje taktom 35, pa kada se uzme u obzir početnih 16 taktova korala vidljivo je da u rukopisu nedostaje arak od 16 taktova, što potvrđuje navode Phillipsa i Cohrsa (2003) kako je Bruckner u posljednjoj fazi rada dosljedno na arke upisivao po 16 taktova glazbe, a ne više kako je uobičavao raditi pri početku komponiranja. Carraganovo dopunjenje harmonijski je upitno jer koristi akorde i spojeve akorada koje ne nalazimo u Brucknerovom materijalu. Dodatnu enigmu na harmonijskom planu stvara neuobičajeni početak 5. fraze ovog korala (posljednja dva takta

predzadnjeg sačuvanog arka), kao i neuobičajeni završetak fraze u početnim dvama taktovima posljednje sačuvanog arka. U Carraganovoj dopuni nailazimo na frazu od 12 taktova (4. fraza) što također nije u potpunosti uobičajeno. (Primjer 6.4c)

Primjer 6.4c: Harmonijski izvadak korala (535. takt, repriza (arak 30 - 32), redosljed Bruckner – Carragan – Bruckner)

3. fraza

Bruckner ob. Carragan **4. fraza**

(neobičan početak fraze) (nema analogije kod Brucknera) (analogno 3. frazi iz ekspozicije)

(nema analogije kod Brucknera)

Bruckner **5. fraza** ob.

(neobičan završetak fraze)

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is labeled '3. fraza' and compares Bruckner's original (labeled 'ob.') with Carragan's addition. Bruckner's original consists of two measures with a bracket below indicating '(neobičan početak fraze)'. Carragan's addition consists of six measures, with a bracket below indicating '(nema analogije kod Brucknera)'. The final measure of Carragan's addition is bracketed and labeled '(analogno 3. frazi iz ekspozicije)'. The second system shows another six-measure phrase by Carragan, with a bracket below indicating '(nema analogije kod Brucknera)'. The third system is labeled '5. fraza' and shows Bruckner's original ending, with a bracket below indicating '(neobičan završetak fraze)'. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Posljednju pojavu korala nalazimo u Codi (t. 677), u Carraganovom završetku ovog stavka. Sastoji se od četiri osmerotaktne fraze i počinje u D – duru. Prve tri fraze harmonijski su u potpunosti analogne prvim trima frazama korala iz ekspozicije i reprize. Četvrta fraza niz je slučajnih harmonija nastalih uslijed pokušaja razdvajanja glasova koji se kreću kromatskim pomakom (jedni prema gore, drugi prema dolje u isto vrijeme) te dodavanjem ostalog tematskog materijala iz simfonije.

Orkestracijski gledano Carragan je u realizaciji općenito govoreći uspio održati Brucknerov zvuk. Iako su kritičari njegovu orkestraciju usporedili s onom Richarda Straussa možemo reći da Carragan solidno slijedi Brucknerova orkestracijska načela. Primjer 5 pokazuje nam usporedbu vertikalno postavljenih zvukovnih ploha, najprije suzvuk iz pera Brucknera iz Adagia (t. 206), a potom i suzvuk iz pera Carragana iz *Finala* koji dolazi točno u taktu nakon posljednje sačuvanog Brucknerovog takta (t. 585), kojim Carragan svjesno aludira na suzvuk iz Adagia. (Primjer 6.4d)

Primjer 6.4d: Usporedba orkestracijskog postavljanja suzvuka Brucknera i Carragana

A. Bruckner: *Adagio*, t. 206 W. Carragan: *Finale*, t. 585

Fl. 1 *fff*

Fl. 2, 3. *fff*

Ob. 1 *fff*

Ob. 2, 3. *fff*

Klar. 1. in A *fff*

Klar. 2, 3. in A *fff*

Fag. 1. *fff*

Fag. 2, 3. *fff*

Hrn 1, 2. in F *fff*

Hrn 3, 4. in F *fff*

T-Tb 1, 2. in B *fff*

B-Tb 1, 2. in F *fff*

Tromp. 1 in F *fff*

Tromp. 2, 3. in F *fff*

A. T. Pos. *fff*

B. Pos. *fff*

K-Btb. *fff*

Timpani *fff*

Viol. I *fff*

Viol. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Kb. *fff*

Iz priloženog je vidljivo kako Carragan ne postavlja akord onako kako to radi Bruckner. Dok kod Carragana violine i viola sviraju isti ton u Adagio su ravnomjerno raspoređeni u frekvencijskom spektru, a to vrijedi i za rogove koji su u Carraganovu slučaju postavljeni dosta duboko, što Bruckner izbjegava. Disonanca je ravnomjerno raspoređena kod Brucknera i u drvenim puhačima, dok kod Carragana stvar nije na toj razini. Dinamičke oznake ostaju nepromijenjene.

6. 5. CARRAGANOVA STAJALIŠTA

U uvodnom dijelu svoga izlaganja održanog u sklopu Brucknerovih dana u Sankt Florianu u kolovozu 2015. godine Carragan postavlja tri cilja koja istraživač koji proučava velika, ali nedovršena djela velikog skladatelja treba ostvariti i tako stvoriti nešto za što će se ispostaviti da posjeduje „defenzibilnu sličnost“ (Carragan: *Ground Rules...*, str. 1) onomu što bi skladatelj postigao dovršenjem djela. Te ciljeve, nastavlja, treba smatrati opravdanim u slučajevima gdje je prihvaćeno da je ostalo dovoljno materijala od samog skladatelja koji bi dao dobru ideju o stilu i sadržaju projiciranog stavka i gdje je postojeći materijal kvalitete usporedive s ostatkom skladateljeva rada. Carragan ističe kako je u mnogim slučajevima potrebno napraviti individualne odluke, odnosno da je neizbježna konstatacija da rezultat ne može biti ocijenjen kao djelo samog skladatelja ili ono što bi skladatelj napisao u idealnom svijetu u kojem skladatelji žive vječno.

Prvi cilj, kako bi zadovoljio objavljivanje i primjerenu znatiželju stručnjaka i entuzijasta, prema Carraganu (2015) jest sav preživjeli materijal prezentirati onako kako ga je skladatelj ostavio, odnosno svaki odlomak u svojoj posljednjoj verziji, materijal potpuno unesen bez pretpostavljenog brisanja (što se dokazalo analizom lokacije araka u Orelovoj kompilaciji, vidi tablicu 10), u tesituri kojoj je napisan od skladatelja (vidi tablicu 8), redosljedom kojim bi odlomci trebali biti korišteni ako se mogu determinirati i s primjerenim razmakom među preživjelim fragmentima utvrđenim kao najbolji koji se može oblikovati raspoloživim dokazima. Prema Carraganu, svi ovi uvjeti moraju biti zadovoljeni kako bi moglo biti rečeno da je konačni rezultat bilo integralna realizacija ili potencijalno dovršenje, a ne fantazija na teme koje je skladatelj ostavio.

Kao drugi cilj Carragan (2015) navodi horizontalno i vertikalno dovršenje djela. Pod horizontalnim dovršenjem podrazumijeva popunjavanje rupa, odnosno araka koji nedostaju, a pod vertikalnim dovršenjem podrazumijeva „stvaranje kompleksnije teksture, kako bi se postigla stalna tekstura zvuka konzistentna sa skladateljevom metodom.“ (Carragan: *Ground Rules...*, str. 3) Ovaj postupak, prema Carraganu, treba biti diskretno napravljen, ali je

potreban i određeni stupanj smjelosti kako bi se dobio zvuk kojim bi skicirani skladatelj materijal zazvučao autentično. Carragan se u nastavku poziva na vlastiti uvid u skice Brucknerove Osme simfonije koji je rezultirao konstatacijom da ne baš obećavajući počeci vode do veličanstvenih rezultata, navodeći kao dobro objašnjenje te konstatacije primjere iz knjige *The New Bruckner* Dermota Gaulta. Kako je u djelima koja su nastajala za vrijeme dok je Bruckner radio na Devetoj simfoniji, naime Psalmu 150 i *Helgolandu* vidljivo nekoliko posve novih i plodnih ideja, Carragan zaključuje da bi Deveta simfonija trebala ići još dalje u razvoju Brucknerova izražajnog repertoara, jer svaki stavak pokazuje inovativan razvitak. Obrazlažući činjenicom da se u prvom stavku, koji je pak najveći od svih dosadašnjih i čiji „misteriozni i ominozni uvodni materijal“ (Carragan: *Ground Rules...*, str. 4) čuje samo još jednom u nastavku stavka (na početku provedbe u enigmatičnom i teško čujnom kanonu), Carragan pretpostavlja da bi bilo potrebno taj materijal još jednom čuti i da je to možda posao za onog koji dovršuje *Finala*.

Po pitanju *Scherza* Carragan primjećuje da je, po duljini pak sličniji onomu iz Sedme simfonije, *Scherzo* iz Devete simfonije pisan harmonijskim jezikom koji uvelike nadilazi i onaj iz mnogo većeg *Scherza* iz Osme simfonije. Spominje i novi, brzi *Trio* odsjek u kojem je korištena znatna količina materijala iz skice ranijeg sporog *Tria*.

Kao primjer inovacija u *Adagiu* Carragan ističe pojavu druge teme prije prve teme u 5. dijelu peterodijelne pjesme, glazbenom obliku koji je Bruckner naslijedio od Beethovena i koristio u Gudačkom kvintetu i ostalih šest simfonija. Posebno Carragan ističe taj kratki, ali „kataklizmički“ povratak prve teme koji vodi u akord koji sadrži sve note kromatske ljestvice. S obzirom na sve navedeno, Carragan zaključuje da bi u *Finalu* to sve trebalo „nadići te svaku naznaku inovacije koja je vidljiva iz fragmenata detektirati, prepoznati, konzervirati (sačuvati) i razviti s posebnim trudom.“ (Carragan: *Ground Rules...*, str. 1)

Treći cilj, nastavlja Carragan (2015), bio bi uzimanje u obzir svakog drugog kriterija, svejedno glazbenog ili socijalnog, za koji se ispostavi da „podržava prirodu dovršenja, s imaginacijom ali i dovoljno pažnje kako se ne bi poremetili rezultati vjernosti dvama prethodnim ciljevima. Rezultat takvog uzimanja u obzir potvrda je ideje da kraj simfonije treba biti briljantno pozitivan i trijumfalan“ (Carragan: *Ground Rules...*, str. 5), za što, prema Carraganu, postoje tri linije opravdanja.

Prvi linija razloga proizlazi od nepobitne činjenice da sve druge Brucknerove molske simfonije (Studijska simfonija u f molu, Prva, *Nulta*, Druga, Treća i Osma simfonija) imaju iznenadni durski završetak koji je mnogo više od same barokne pikardijske terce.

U nastavku Carragan (2015) objašnjava da druga linija razloga dolazi od Brucknerova liječnika Richarda Hellera i povezana je uz činjenicu da je nakon Brucknerove smrti Heller posvjedočio skladateljeve zamisli o tome da bi *Finale* trebalo zaključiti svečanom himnom najvišem Bogu, *Allelujom* druge teme upravo na vrhuncu cijele simfonije. Bruckner (odnosno Heller) je za temu koristio njemačku riječ „Satz“ što su neki istraživači shvatili kao „stavak“ i uslijed čega je došlo do nesporazuma. Carragan navodi da riječ „Satz“ u njemačkom jeziku ima više značenja, a u glazbi se može odnositi na nešto malo, kao kakav kratki odlomak kako je to Bruckner koristio u procesu revidiranja svoje Druge simfonije, ali da je najizglednije da se odnosi na „temu“.

Treća linija, prema Carraganu (2015), proizlazi iz dobro poznatih Brucknerovih religijskih opredjeljenja pa mu se s pravom čini kako nije moguće da Bruckner kao zaista pobožni kršćanin završi svoju Devetu simfoniju (ujedno posvećenu dragom Bogu) nikako drugačije nego trijumfalno. Nastavlja Carragan da nije nemoguće da kršćanin napiše tragično djelo, no Bruckner je već u prva tri stavka i skicama *Finala* „portretirao dušu prepuštenu svijetu straha, prijetnje i terora, u kojem strašna događanja potječu od najnevjerojatnijih mjesta i u kojem se građevine podignute na zemlji kako bi pružile zemaljsku zaštitu mrve i raspadaju u katastrofu“.(Carragan: *Ground Rules...*, str. 5) Nastavlja da, prema kršćanskoj teologiji, jedino spasenje dolazi po besplatnoj i nezasluženoj milosti koja, na koncu, dolazi po vjeri onima koji ju očuvaju u teškoćama života. *Finale* je, prema Carraganu, glazbeni portret toga događanja. „Duša kao protagonist tijekom simfonije odolijeva i najodvratnijim izazovima, ali ne po vrlini vlastite snage nego po ljubavi i čuvanju Božje moći, koja, ako je plan da se izvrši glazbom, mora biti obznanjena na samom kraju simfonije.“ (Carragan: *Ground Rules...*, str. 5)

Carragan na koncu konstatira kako ne može postojati sasvim točno dovršenje simfonije nego samo dovršenja koja „izbjegavaju najočitije greške i kako će uvijek biti rasprava po mnogim pitanjima. Ali nam *Finale*, čak i u ovakvom fragmentarnom obliku, još uvijek ima mnogo toga za reći o Brucknerovoj autentičnoj inspiraciji i uzvišenim ciljevima, te bi bilo šteta ne iskoristi svaku pruženu priliku za upoznavanje s tim stavkom i njegovim dubokim značenjem.“ (Carragan: *Ground Rules...*, str. 5)

7. ZAKLJUČAK

Iz svega predstavljenom u ovom radu dade se izvesti nekoliko zaključaka koji se odnose na temu realizacije *Finala*. Najprije možemo zaključiti kako je velik dio Brucknerova rukopisnog materijala *Finala* Devete simfonije danas ostao sačuvan i zahvaljujući novim tehnologijama postao lakše no ikad prije dostupan širokom krugu zainteresiranih. Na osnovu sadržaja preostalih rukopisa i uzimajući u obzir Brucknerova načela skladanja možemo zaključiti da je preostali materijal dovoljan za stvaranje generalne koncepcije stavka, a posljedično i cijele simfonije kao četverostavačne cjeline. Na osnovu horizontalne i vertikalne analize Carraganove realizacije možemo zaključiti kako je Carragan učinio brojne zahvate koji su tek djelomično objašnjeni i opravdani njegovim tekstom iz 2015. godine, te tek mjestimično nalaze referencu u prethodno dovršenom Brucknerovom materijalu. Na koncu možemo zaključiti kako skladba zaista nije dovršena dok skladatelj ne kaže da je tako (usporedi s Carraganovim citatom na str. 7), a u slučaju Brucknera znamo da će ova simfonija ostati zauvijek nedovršena. Time zaključujemo kako kreativni proces izmiče spoznaji i ostaje nedohvatan.

8. LITERATURA

8. 1. RUKOPISI:

vidi tablicu 1.

(preuzeto s web stranice 10. 7. 2019.)

[https://imslp.org/wiki/Symphony_No.9_in_D_minor%2C_WAB_109%2F143_\(Bruckner%2C_Anton](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.9_in_D_minor%2C_WAB_109%2F143_(Bruckner%2C_Anton)

8. 2. PARTITURE:

Bruckner, A.: *Symphonie 9 D moll*, Ernst Eulenburg, Leipzig: (s. a.)

Bruckner, A.: *Symphonie no 8*. Universal Edition, Beč: (s. a.)

Bruckner, A.: *Symphonie Nr. 7*. Edition Peters, Leipzig: 1954.

Bruckner, A./ Carragan, W.: *Finale IX. Symphony*, Carragan, Troy: 2017.

Bruckner, A./Orel A.: *Die Entwürfe zum 4. Satz*. Musikwissenschaftlicher Verlag, Beč: 1934.

8. 3. KNJIGE:

Auer, M.: *Anton Bruckner*. Almathea – Verlag, Leipzig: 1932.

Cohrs, B. G. *Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption*. u: Musik – Konzepte (8) 120/121/122, str. 5 - 10, Edition Text-Kritik, München: 2003.

Cohrs, B. G. *Marginalien zu Bruckners Finalesätze*. u: Musik – Konzepte (8) 120/121/122, str. 75 - 107, Edition Text-Kritik, München 2003.

Cohrs, B. G. i Phillips, J. A.. *Übersicht der Aufführungs-Versionen des Finale Fragments*. u: Musik – Konzepte (8) 120/121/122, str. 50 - 74, Edition Text-Kritik, München: 2003.

Floros, C. *Zum spirituellen Gehalt des Finales der IX. Symphonie*. u: Musik – Konzepte (8) 120/121/122, str. 108 – 130, Edition Text-Kritik, München: 2003.

Gault, D. *The New Bruckner*. Ashgate. Burlington: 2011.

Newlin, D.: *Bruckner/Mahler/Schönberg*, Bergland-Verlag. Beč: 1954

Nowak, L.: *Anton Bruckner: Musik und Leben*, Rudolf Trauner Verlag. Linz: 1973.

Metzger, H.-K. i Riehn R.: Musik – Konzepte 23/24. *Anton Bruckner*. Edition Text-Kritik, München: 1982.

Phillips, J. A. „*Erst Fakteln, dann Deuteln.*“ *Dichtung und Wahrheit im Umgang mit Bruckners IX. Symphonie*. u: Musik – Konzepte (8) 120/121/122, str. 132 - 172, Edition Text-Kritik, München: 2003.

Phillips, J. A. i Cohrs, B. G. *Einführung in die erhaltenen Quellen zum Finale*. u: Musik – Konzepte (8) 120/121/122, str. 11 - 49, Edition Text-Kritik, München: 2003.

Simpson, R.: *The essence of Bruckner*. Viktor Gollanz Ltd. London: 1967.

8. 4. ČLANCI:

Carragan, W.: *Anton Bruckner: Ninth Symphony: FINALE, Notes and Essays*, 1984.
(preuzeto s web stranice abruckner.com)

Carragan, W.: *Description of the Carragan completion* 2015.
(preuzeto s web stranice carragan.com, 2. 8. 2019.)

poveznica: <https://carragan.com/composer-anton-bruckner/description-of-the-carragan-completion/>

Carragan, W.: *Ground Rules for the Successful Completion of a Great Work*, 2015.
(Preuzeto s web stranice carragan.com, 3. 8. 2019.)

poveznica: <https://carragan.com/composer-anton-bruckner/ground-rules-for-the-successful-completion-of-a-great-work/>

Oeser, F. *Die Klangstruktur der Bruckner-Sinfonie*. Musikwissenschaftlicher Verlag GmbH, Leipzig: 1939.

Phillips, J. A.: *Bruckners Ninth revisited* (doktorska disertacija) Adelaide University, Adelaide: 2002.

Van der Wal. A.: *Anton Bruckner: Symphony No. 9: The unfinished Finale*. 2006.

(preuzeto s web stranice abruckner.com, 15. 8. 2019)

poveznica:

https://www.abruckner.com/Data/documents/bruckner_symphony_9_finale_vdw.pdf

8. 5 WEB STRANICE

<https://carragan.com/>

<https://bruckner-online.com>

<https://abruckner.com>

<https://imslp.org>

Carragan, W: *February, 2018: Symphony No. 9 (with Carragan Finale) / Mladen Tarbuk / Croatian Radio S.O.* (posjećeno 15. 7. 2019)

poveznica: <https://www.abruckner.com/downloads/downloadofthefirst/february18/>