

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

BEGRÜNDET UND HERAUSGEGEBEN VON
GUSTAV BOSSE



BAND 54

MCMXXVII

GUSTAV BOSSE / VERLAG / REGENSBURG

ANTON BRUCKNER ALS KIRCHENMUSIKER

VON

MAX AUER



Handwritten signature: Hammerstein

MCMXXVII

GUSTAV BOSSE / VERLAG / REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
I. Entstehungsgeschichte und Schicksale	11
II. Bruckners Messe und die überkommene Form	33
III. Die kleinen Chorwerke	48
IV. Die grossen kirchlichen Werke	85
Messe Nr. 1 in d-Moll	85
Messe Nr. 2 in e-Moll	111
„Grosse Messe“, Nr. 3 in f-Moll	137
Te Deum	167
Anhang	
Der 150. Psalm	187
Nachtrag	
Der 112. Psalm	201
Aufführungsverzeichnis der grossen Kirchenwerke	215
Verleger der Kirchenwerke	221
Namen-Verzeichnis	223
Werk-Verzeichnis	225


BILDERBEILAGEN

	Seite
Anton Bruckner, Büste von Franz Forster	10
St. Florian	16
Linz	24
Bischof Franz Josef Rudigier	32
Stiftungskirche in St. Florian (Orgelansicht)	48
Dom zu Linz (Inneres)	80
A. Bruckners erster Lorbeerkranz	104
Dom zu Linz (Votivkapelle)	112

FACSIMILEBEILAGEN

Afferentur, Skizze	64
Partitur-Skizze zur d-Moll Messe	96
Titelblatt der e-Moll Messe (Bruckners Handschrift)	136
Skizzenblatt zur f-Moll Messe	144
Partitur-Skizze aus f-Moll Messe	160
Pange lingua (Wahrscheinlich erste Vokalkomposition, 1891 revidiert)	184

VORWORT

orliegendes Buch entstand aus einer Folge von Aufsätzen in der Zeitschrift „Musica Divina“ (Universal-Edition, Wien), die in Heft 7 und 8 des ersten Jahrganges 1913, in Heft 5/6 und 10/11 des zweiten Jahrganges 1914 und in Heft 1, 3 und 4 des dritten Jahrganges 1915 unter dem Titel: „Anton Bruckners Kirchenmusik“ erschienen sind. Diese Arbeit wurde vielfach benützt, als grundlegend für das Spezialgebiet der Brucknerschen Kirchenmusik bezeichnet und auch Kurt Singers „Bruckners Chormusik“ (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) fußt teilweise darauf.

Mehrfachen Wünschen entsprechend, habe ich schon 1915 die Aufsätze erweitert und ergänzt und mit Einfügung von Kapitel I und II in Buchform gebracht. Möge die Arbeit dazu beitragen, der heiligen Kunst des Meisters recht viele Freunde zu gewinnen.

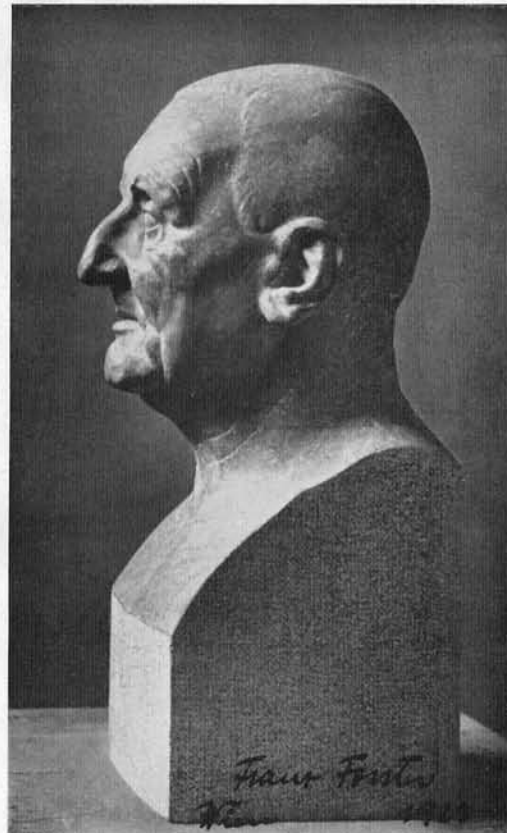
Vöcklabruck, am 4. September 1924,
dem 100. Geburtstag des Meisters.

Prof. MAX AUER.

VORWORT

Die vorliegende Ausgabe enthält die Werke von Anton Bruckner in der Vollständigkeit, wie sie in der ersten Ausgabe erschienen sind. Die Werke sind in zwei Bänden herausgegeben: Band I und Band II. Die Werke sind in der Reihenfolge der Entstehung angeordnet. Die Werke sind in der Reihenfolge der Entstehung angeordnet. Die Werke sind in der Reihenfolge der Entstehung angeordnet.

Druck: MAX WIEBE



Anton Bruckner
Büste von Franz Forstler, Wien

I. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND SCHICKSALE

Bruckners Schaffen auf dem Gebiet der kirchlichen Musik erstreckt sich auf die ganze Lebenszeit.

Allerdings entstand die größere Anzahl dieser Werke in jener Zeit, in der er in ständiger Berührung mit der Kirche war, in der Florianer- und Linzer-Zeit. Nach seiner Übersiedelung nach Wien treten Kirchenwerke nur mehr sporadisch auf, denn von da an hatte er sich ganz auf das von jeder Textfessel freie symphonische Schaffen geworfen.

In der Jugend dagegen, wo ihm fast jedes Vorbild einer absoluten Musik gefehlt hatte, beschränkte er sich fast ganz auf das Gebiet der Vokalmusik, war sein Genius noch durch Textfesseln gehemmt sich voll auszuwirken. Bis zum Abschluß der Lehrzeit bei Simon Sechter ist ein reines Instrumentalwerk erster Richtung in Bruckners Schaffen nicht zu finden, denn auch die „Abendklänge“ an „P. T. Herrn Vater“, eine Komposition, ursprünglich für Klavier, dann mit zugefügter Violine, stammt, wie ich im 2. Band des Göllicher'schen Bruckner nachweisen werde, nicht aus der ersten Jugendzeit (dem wider-

*) Siehe Göllicher: „Bruckner“, Band I, S. 103.

sprechen schon die vorgeschrittenen Harmonien), sondern aus dem Jahre 1866.

Es dürfte gerade diese ausschließliche Betätigung Bruckners auf dem Gebiete der Vokalmusik eine der Ursachen sein, weshalb sich seine volle Eigenart so spät entwickelte.

Eine irrige Ansicht ist es auch, wenn immer wieder behauptet wird, Bruckner wäre als Komponist Autodidakt gewesen. Wenn er schon 1841 bei Dürnberger in Linz, dann bei Zenetti in Enns, weiterhin durch fünf Jahre bei Sechter in Wien und Kitzler in Linz konzentrierteste Theoriestudien machte, kann man jene Behauptung doch nicht mehr aufrecht halten. Im Gegenteil; Bruckner hatte zu strenge Lehrer und war ein zu folgsamer, autoritätsgläubiger Schüler, sonst würden sich die in ihm aufgestapelten inneren musikalischen Energien viel früher entladen haben. Ein glänzendes Zeugnis seiner ursprünglichen Kraft ist es aber, daß er trotz der Knebelung durch seine Lehrer, denen er einzig seine einwandfreie Satztechnik verdankt, nicht produktiv verkommen ist. Erst Otto Kitzler, der warmfühlende Musiker, hat ihm durch den Hinweis auf die Freiheiten der Beethovenschen Musik und dadurch, daß er ihn mit Wagners Kunst bekannt machte, die durch verstandesmäßiges Regelwerk verrammelten Tore zur Schatzkammer seiner eigenen Klangwelt öffnen helfen.

Diese Umstände brachten es mit sich, daß Bruckners Frühwerke mit wenigen Ausnahmen die Größe

des schlummernden Genies kaum ahnen lassen, daher auch nicht als Entwicklungsglieder die zu seiner großen Kunst führen, betrachtet werden können.

Von den kirchlichen Kompositionen, welche hier besprochen werden, ist das

TANTUM ERGO, D-Dur,
für vier gemischte Stimmen,

das jüngste Werk des Meisters, welches sich zum praktischen Gebrauch auch heute noch eignet. Es entstand 1843, als Bruckner in Kronstorf bei Steyer Schulgehilfe war, und ist „für St. Florian“ komponiert. Es ist erst 1914 durch V. v. Wögl in den Publikationen der „Schola Austriaca“ in der Universal-Edition erschienen.

Eine Frucht der Florianer-Zeit sind auch die 1846 entstandenen

TANTUM ERGO in Es-, C-, B-, As-, D-Dur,
die der Meister 1888 würdig befand durchzusehen, zu verbessern und in Druck zu geben. Die lebenswürdigen Werke fanden zuerst in der Stiftskirche zu Florian zahlreiche Aufführungen.

Aus dem Jahre 1854 stammt das

LIBERA, f-Moll,

für fünfstimmigen, gemischten Chor, 3 Posaunen, Violoncello,
Baß und Orgel,

welches am 24. März in St. Florian anlässlich des Begräbnisses des Prälaten Arneß zur ersten Aufführung kam und am 15. Oktober 1896 dortselbst bei der Einsegnung der Leiche des Meisters erklang.

Was neben diesen kleinen Kompositionen entstanden ist, dürfte sich zum Großteil heute kaum mehr als lebensfähig behaupten können. Selbst die beiden größten Kompositionen aus der Florianerzeit, das Requiem in d-Moll (1847/48) und die Missa solemnis in b-Moll, beide mit Orchester, sind trotz mancher Einzelzüge noch keine reifen Früchte, die etwa an der Seite einer D-Moll-Messe sich behaupten könnten. Es war seine Stunde noch nicht gekommen. Im Jahre 1856, als Bruckner nach Linz als Domorganist übersiedelte, entstand das vierstimmige

AVE MARIA, F-Dur,
mit Orgelbegleitung,

das der Komponist dem Regens chori Ignaz Trau-
mihler in St. Florian zueignete.

Ebenfalls für St. Florian entstand 1861 in Linz
das Offertorium

„AFFERENTUR“,
für vier gemischte Stimmen,

welches ursprünglich ohne Begleitung gedacht, dann
aber mit einer Begleitung von 3 Posaunen versehen
wurde. Die Uraufführung fand am 13. Dezember des-
selben Jahres in St. Florian statt. In Wien kam es
1867 gemeinsam mit der D-Moll-Messe und dem
siebenstimmigen Ave Maria in der Hofkapelle zur
Aufführung.

Erst das 1861 entstandene

AVE MARIA, F-dur,
für siebenstimmigen gemischten Chor ohne Begleitung,

können wir als erste vollwertige Gabe des
Genius ansehen. Mit diesem Werk kam Bruckner
am 12. Mai 1861 zum erstenmal in Linz als Kom-
ponist zu Worte, als er es mit der Liedertafel „Fro-
sinn“ anlässlich des Gründungsfestes als Offerto-
rium-Einlage zu einer Messe von Lotti darbot. Im
Konzertsaal brachte es zuerst Josef Schalk am
8. November 1888 bei einem internen Abend des
Wagner-Vereines in Wien zur Aufführung.

Das war das erste Aufleuchten des Genius, den
man aus seinen Orgelimitationen längst erkannt
hatte. Oft genug füllten seine reifsten Inspirationen
ungehört die Hallen der Stiftskirche in St. Florian
sowie des alten Domes zu Linz oder erhoben nur
wenige Begnadete mit sich in höchste Höhen der
Kunst. Doch diese Offenbarungen waren an einzelne
Orte gebannt. Dem wellumspannenden Genius war
der beschränkte Tonumfang der menschlichen Stim-
me zu gering um sich in voller Größe entfalten zu
können, es fehlte ihm das Instrument, das ihn, unab-
hängig vom Raume sein gewaltiges Innenleben zu
entfesseln Gelegenheit gab. Er dürstete nach dem
Orchester, das allein das würdige Gefäß war,
seine Gesichte ins sinnlich Wahrnehmbare zu pro-
jizieren. Der Meister der Orgel bedurfte einer leben-
digen Orgel, um die Enge der Kirchenhallen zu über-
winden und über sie hinauszudringen. Alles Ganz-
große, was der Meister uns geschenkt, redet mit den
feurigen Zungen des Orchesters und selbst die
menschlichen Stimmen werden ihm zu den flammend-

sten Zungen desselben. Kein Wunder, daß er nun erst, als er seine Instrumentations-Studien bei Kitzler beendet und Wagners Orchestersprache kennen gelernt hatte, sein erstes Großwerk, die

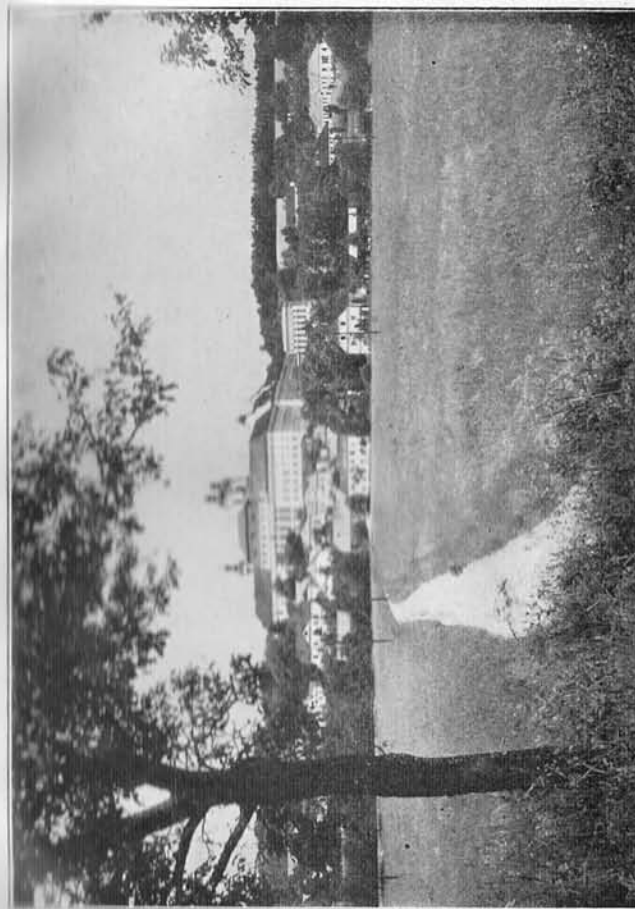
ERSTE MESSE in d-Moll,
für Soli, Chor und großes Orchester

schuf.

Das Werk entrang sich aus innerer Not seinem wunden Herzen, das, zu gut für diese Welt, durch Mißverstehen und Bosheit der Mitmenschen schon damals schwer litt. „Ich bin hier oft sehr mißmutig und traurig“, schreibt er am 1. April an seinen Freund Rudolf Weinwurm — „falsche Welt, jämmerliche Bagage.“ In solchen Herzensnöten fand er seine Zuflucht stets beim „lieben Gott“ und seine innere Qual ward zum Mutterschoß eines unsterblichen Werkes.

Wie Pallas Athene gewappnet aus dem Haupte des Zeus sprang, so steht die D-Moll-Messe als das erste große Wunderwerk des Brucknerschen Genies vor uns. Während der drei Sommermonate 1864 ist das Werk entstanden. Das Kyrie wurde nach den Daten der Originalpartitur (Nationalbibliothek Wien) beendet am 4. Juli, das Credo am 6. September, das Benedictus am 29. September, Agnus am 22. September. Das Gloria trägt kein Datum. Im Jahre 1876 wurde das Werk revidiert.

Am 20. November 1864 kam die Messe unter des Meisters Leitung zur ersten Aufführung im Dome zu



St. Florian

Linz, die so gewaltigen Eindruck machte, daß man eine Wiederholung der Aufführung im Konzertsaal veranstaltete, worüber auch Wiener Zeitungen Berichte brachten. Das Werk, dem der gläubige Meister die Buchstaben O. A. M. D. G. (Omnia ad Majorem Dei gloriam) an die Stirne setzte, brachte ihm den ersten Lorbeer, ein kleines Kränzchen mit weißen Atlasschleifen, auf welchen in Goldstickerei die Anfangs- und Schlußzeile eines gleichzeitig überreichen Gedichtes von Moritz von Mayfeld, einem der ersten Erkennen seines Genius, zu lesen waren:

„Von der Gottheit einstens ausgegangen,
Muß die Kunst zur Gottheit wieder führen.“

Diese Messe war auch das erste Werk Bruckners, das in Wien erklang. Hofkapellmeister Johann Herbeck brachte es 1867 in der Hofkapelle zur Aufführung mit den Einlagen Afferentur und dem siebenstimmigen Ave Maria. 1880 und 1881 wurde es dort wiederholt. Nach einer neuerlichen Wiederholung im Dom zu Linz am Dreikönigstage 1868 und 18. September 1870 in Salzburg kümmerte sich niemand mehr um das Werk, bis es Gustav Mahler am Karfreitag 1893 im Stadttheater zu Hamburg zu Gehör brachte. Dem Meister war es nicht gegönnt, eine große Konzertaufführung seiner Messe zu erleben, da eine solche in Wien erst nach seinem Hinscheiden in den Gesellschaftskonzerten unter Richard von Perger am 17. Januar 1897 als Gedächtnisfeier für den Meister stattfand.

Nur wenige Menschen erkannten schon während der ersten Jahre seines Linzer Aufenthaltes Bruckners Größe. Unter diesen war auch Bischof Rudigier. Schon 1862 ließ er die Feier der Grundsteinlegung des Maria-Empfängnisdomes durch Bruckners Kunst verherrlichen und es war auch sein Wunsch die Einweihung der zunächst fertigzustellenden Votivkapelle desselben mit einer zu diesem Zweck geschaffenen Messe seines Dom-Organisten zu feiern.

Bruckner widmete seine

MESSE in e-Moll

für achtstimmigen, gemischten Chor und Bläserbegleitung diesem heiligen Zweck und es war das für ihn nicht ein gewöhnlicher Auftrag, den er eben pflichtgemäß erfüllen wollte, sondern Herzenssache. Das Werk war daher auch schon drei Jahre vor der Vollendung der Votivkapelle fertig.

Das im Domarchiv verwahrte Manuskript der Messe weist beim Kyrie und Gloria keine Daten auf; das Credo trägt am Ende das Datum 20. Oktober 1866, das Sanctus 17. November, und das Agnus 22. Oktober, vollständig fertig war sie am 25. November 1866. Die Uraufführung unter des Meisters eigener Leitung fand bei dem genannten Ereignis am 23. September 1869 auf dem freien Domplatze statt. Der Meister bezeichnet diesen Tag einmal als „den herrlichsten meiner Lebenstage“.

Das außerordentlich schwierige Werk bedurfte 28 Proben, welche Bruckner, der damals schon Pro-

fessor am Konservatorium in Wien war, während der Sommerferien im August und September selbst leitete. Bis auf das Sanctus ging alles gut. In diesem großartig kontrapunktlich aufgebauten Satz war der Chor, der längere Zeit ganz unbegleitet singt, gesunken, was bei Eintritt des Bläserchores peinlich in Erscheinung trat. Johann Evangelist Habert, der bekannte Kirchenkomponist und Verechter der Instrumentalmusik gegenüber den deutschen Zuzilianern, der große Kontrapunktist strengster Richtung, schrieb über das Werk im „Linzer Volksblatt“ vom 6., 7. und 9. Oktober eine umfangreiche Besprechung.

Nach dem Gloria bemerkt Habert: „Als die letzten Akkorde verklungen waren, stand ich da, und hätte gerne so recht von Herzen geweint, denn diese zwei Sätze, Kyrie und Gloria hatten mich mächtig ergriffen. Ich schaute mich allein, ungesehen zu sein, um meinen Gefühlen freien Lauf lassen zu können. Das muß eine gute Musik sein, die eine so mächtige Wirkung, so edle Gefühle hervorzubringen imstande ist. Mit Verehrung sah ich auf den Komponist, der die Aufführung leitete, von dem ich bei dieser Gelegenheit das erste Werk hörte.“ —

Auch auf die ganze versammelte Menge übte die Messe einen nachhaltigen Eindruck.

Bei der Festtafel toastierten Bischof und Statthalter auf den Schöpfer der Messe, deren Partitur der Meister dem Ersteren mit einem von ihm selbst ge-

schriebenen Titelblatt (siehe Faksimile) gewidmet hatte.

Bei Lebzeiten des Meisters hat das Werk nur noch zur Feier des 100jährigen Bestehens des Bistums Linz am 4. Oktober 1885 im alten Dom dortselbst eine Aufführung durch den Linzer Musikverein unter Adalbert Schreyer erlebt, welche am Ende des achttägigen Festes wiederholt wurde. Der Meister war damals anwesend. So blieb also dieses herrliche Werk außerhalb Linz vollkommen unbeachtet, bis es in Wien erklang.

30 Jahre nach der Entstehung kam die Messe am 17. März 1899 durch den „Akademischen Gesangsverein“ in Wien unter Dr. Neubauer im großen Musikvereinssaale zur ersten Konzertaufführung und wurde anlässlich der Bruckner-Denkmalenthüllung am 25. Oktober desselben Jahres in der Votivkirche wiederholt.

Die erste Aufführung im Deutschen Reich veranstaltete der Riedel-Verein unter Dr. G. Göhler 1902 in Leipzig und wiederholte sie in der Thomaskirche am 18. Januar 1904. In Tübingen mußte sich Dr. Kaufmann am 2. Juli 1903 zu einer sofortigen Wiederholung derselben am gleichen Konzertabend verstehen.

In Wien wurde das Werk bei St. Stephan und in der Hofkapelle mehrmals beim Gottesdienste aufgeführt.

In dankenswerter Weise hat der Direktor der Kirchenmusik-Akademie in Klosterneuburg, Pro-

fessor Vinzenz Goller, in jüngster Zeit die Bläserbegleitung für die Orgel bearbeitet. Bruckner selbst nennt die Messe gelegentlich „Vokalmesse“, womit er sagen will, daß das Wesentlichste den acht Singstimmen zugeeilt ist. Diese Orgelbearbeitung ist überall dort zu empfehlen, wo nicht eine ganz erstklassige Bläserharmonie vorhanden ist. In dieser Fassung brachte das Werk der „Kirchenmusikverein Vöcklabruck“ am 8. September 1919 im 50. Jahre ihrer Entstehung unter Max Auer zur ersten Darbietung.

Nach der Linzer Aufführung und später anlässlich der Drucklegung wurde die Originalpartitur revidiert, doch waren die Änderungen unbedeutend.

Das letzte große kirchliche Werk der Linzer Zeit ist die

GROSSE MESSE in f-Moll

für Soli, gemischten Chor und großes Orchester.

Ihre Anfänge reichen in eine Zeit tiefster seelischer Niedergeschlagenheit, in einen Lebensabschnitt, in welchem Bruckner dem Irrsinn nahe war.

Die anhaltende Überanstrengung durch die intensivsten Studien bei Sechter und Kitzler, die vielen Privatstunden, Verkennen, Gehässigkeit und das urpötzliche Hervorbrechen seiner durch äußerste Selbstzucht zurückgehaltenen unproduktiven Schöpferkraft hatten im Frühjahr 1867 zu einem völligen Zusammenbruch seiner Nervenkräfte geführt. Seiner unkräftigen Natur und einer mehrwöchigen Kalt-

wasserkur in Bad Kreuzen unweit von Linz verdankte er seine Wiederherstellung.

Bruckner verließ die Heilanstalt am 8. August 1867; bald darauf wurde die Skizze des Kyrie (wie die Originalpartitur in der National-Bibliothek, laut freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. R. Haas in Wien, besagt) beendet, und zwar 14. September bis 19. Oktober 1867; es folgte das Gloria in Skizze 6. November 1867, das Credo skizziert 27. November 1867, das Benedictus am 24. Dezember 1867. Sanctus und Agnus folgten erst im August 1868, nachdem die vorgenannten Meßteile ausgearbeitet worden waren, und zwar das Sanctus vom 13. bis 22. August, das Agnus vom 29. bis 31. August. Fertig war das Werk kurz vor der Übersiedelung nach Wien, am 9. September 1868.

Nach Mitteilungen Göllicherichs ist bekannt geworden, daß die Ärzte dem kranken Künstler alle geistige Arbeit verboten hatten; „mir tat aber das Arbeiten besser als das Faulenzen“, meinte der greise Meister seinem Biographen gegenüber. In Kreuzen, wo er auch 1868 nochmals war, soll er auf die Frage eines Kurgastes, ob er denn wirklich so fromm sei, wie man sage, geantwortet haben: „Wie häßlich ich sonst das Credo meiner F-Messe schreiben können?“

Die Mystik der Christnacht 1867 enthüllte ihm das nunmehr geltende „Et incarnatus“ für Tenorsolo, welchem das ursprüngliche weichen mußte.

Wie die meisten Werke Bruckners hat auch die

F-Moll-Messe schon eine mehrfache Fassung durchgemacht, ehe sie der Meister für vollendet betrachtete. Jedenfalls ist sie der Hauptsache nach eine Frucht des Jahres 1867, sie ist — dies sei entgegen allen bisherigen Meinungen —, so wie die Nummerierung besagt, tatsächlich die dritte der großen Messen und nach der E-Moll-Messe entstanden. Auch die Meinung Göllicherichs, daß die Messe „das Rettungswerk nach dem Mißerfolg der I. Symphonie in Linz (9. Mai 1868) darstelle“, ist nicht stichhältig, wohl aber Göllicherichs weitere Meinung, sie sei ein Genesungswerk des gemüskranken Künstlers „in Gott“.

Nach der endgültigen Fertigstellung des Werkes kam es in Wien durch Veranlassung des Hofkapellmeisters Herbeck zu einer Probe in der Augustinerkirche, wozu, da Bruckner als Narr verschrien war, nur zwei Musiker erschienen waren. Bei einer zweiten Probe war auch Herbeck an dem Werk irre geworden und meinte: „Bruckner, Sie wissen, daß Wagner mit seinem ‚Tristan‘ und ich mit meiner B-Dur-Symphonie uns geirrt haben; können Sie nicht zugeben, daß auch Sie sich mit dieser Messe geirrt haben? Die D-Messe lasse ich mir gefallen, — aber die Messe kann ich nicht aufführen, die ist unsingbar.“ „Man kann sich schon manchmal irren,“ versetzte Bruckner mit der Sicherheit des aus dem Innersten Schaffenden, „aber ich weiß bestimmt, daß diese Messe ebenso gut ist wie die D-Messe.“

Es kam vorläufig zu keiner Aufführung. Erst am

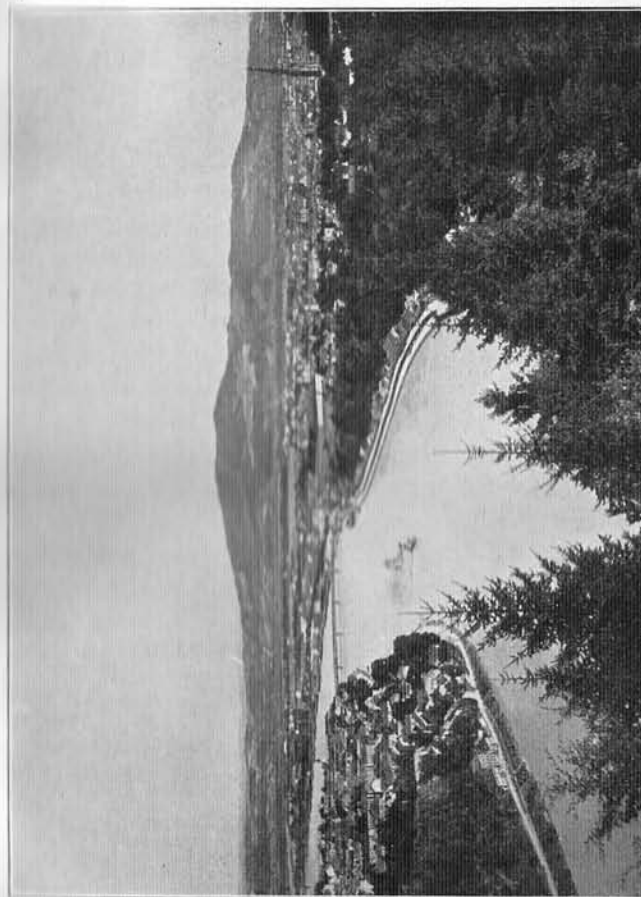
16. Juni 1872 kam die Messe in der Augustinerkirche und am 27. Juni in der Hofkapelle zur ersten Aufführung und machte gewaltigen Eindruck. Die Anerkennung hervorragender Musiker war Bruckner Trost für alle Mühen und Ängste der Proben. Hellmesberger, der erste Geiger der Philharmoniker, fiel Bruckner nach der im großen Musikvereinssaal stattgefundenen Generalprobe um den Hals mit den Worten: „Bruckner, ich kenne nur diese Messe und die ‚Solemnis‘ von Beethoven.“

Auch die Presse hatte die Aufführung besprochen und die „Neue Freie Presse“ sprach sogar den Wunsch nach einer Konzertaufführung aus, der sich allerdings erst einundzwanzig Jahre später erfüllte, als Joseph Schalk mit dem „Akademischen Wagner-Verein“ das Werk am 23. März 1893 mit großem Erfolg darbot. Zum 70. Geburtstag des Meisters brachte es W. Gericke im Gesellschaftskonzert am 4. November 1894.

Nun fand dieselbe „Neue Freie Presse“, das Werk gehöre nicht in den Konzertsaal und sei auch nicht im Geiste der Kirche.

Diese Aufführung geschah, nachdem der Meister das Werk 1890 zwecks Drucklegung nochmals revidiert und in der Instrumentation geringfügig verbessert hatte.

Die erste Aufführung im Deutschen Reich veranstaltete Dr. Kaufmann am 10. Juli 1900 in Tübingen. Seitdem ist die Zahl der Aufführungen



Linz a. d. Donau

stark angewachsen und auch jenseits des großen Wassers ist die Messe wiederholt erklingen.

Aus dem letzten Linzer Jahre stammt endlich noch das

PANGE LINGUA, phrygisch,
für gemischten Chor ohne Begleitung.

Es wurde am 30. Januar 1868 im Hinblick auf die E-Moll-Messe geschaffen, kam aber bei der Uraufführung derselben nicht zur Aufführung.

Der Meister selbst hörte das Werk zum erstenmal am 18. August 1892 bei einem Festgottesdienst zum Namensfest des Kaisers unter Franz Bayers Leitung in der Pfarrkirche zu Steyr. Die erste Konzertaufführung geschah in einem Konzert des Frauengesangvereines in Vöcklabruck am 24. November 1912 unter Max Auer.

Franz Witt hatte das kleine Werk in eine Sammlung eucharistischer Gesänge aufgenommen und bei Pustet in Regensburg, am Schluß allerdings „verbessert“ (!) herausgegeben. Der Meister war über die eigenmächtige Änderung empört.

Zur Einweihung der Votivkapelle des neuen Domes in Linz hat Bruckner auch die Einlagen zur E-Moll-Messe geschaffen: das eben genannte Pange lingua sowie den a cappella-Chor

Locus iste, C dur,
für vier Singstimmen,

Graduale für das Kirchweihfest.

Das Werk entstand 1869 in Wien. Beide Werke kamen damals nicht zur Aufführung.

Das *Locus iste* erklang zuerst am 29. Okt. 1869 in der Vokalkapelle des neuen Domes zu Linz.

Das *Locus iste* hat der Meister später seinem Liebling, dem Benediktiner P. Oddo Loidol in Kremsmünster zugeeignet.

Nun ruht das kirchenmusikalische Schaffen Bruckners durch zehn Jahre. Er hatte sich ganz auf das Gebiet der *Symphonie* geworfen und nur ab und zu ein Männerchorwerk eingestreut. Die symphonische Riesenleistung bis zur *V. Symphonie* und dem *Streichquintett* lag hinter ihm, als er im Juli 1879 das

OS JUSTI, lydisch,

für siebenstimmigen gemischten Chor a cappella schuf und es dem Regenschori Ignaz Traumihler in St. Florian, der ihn dazu angeregt hatte, widmete. Es ist diesem strengen Cäcilianer förmlich auf den Leib geschrieben, „ohne # und b; ohne Dreiklang der VII. Stufe; ohne ♯-Akkord, ohne Vier- und Fünfklänge“, wie Bruckner in seinem Widmungsschreiben besonders betont. Nach einer kleinen, von Traumihler gewünschten Umarbeitung des fugierten Satzes kam die Motette am 28. August 1879, dem Fest des hl. Augustinus, in St. Florian zur ersten Aufführung und wird seither häufig bei diesem Anlaß gesungen.

Die erste Darbietung im Konzertsale geschah durch den „Wiener a cappella-Chor“ unter Eugen Thomas am 19. März 1908 in Wien.

Nach der VI. und VII. Symphonie erst treffen wir wieder auf ein kirchliches Werk, die Antiphon

TOTA PULCHRA ES MARIA

für Baritonsolo (Vorsänger) und mehrfach geteilten, gemischten Chor

aus dem Jahre 1882.

Das Werk, ein Lobgesang auf die „Unbefleckte Empfängnis Mariä“, hat der Meister abermals dem Bischof Rudigier von Linz, dem Urheber des Mariä-Empfängnis-Dombaues, gewidmet.

Die erste Konzertaufführung brachte wieder Eugen Thomas in Wien am 17. März 1910.

Gleichfalls aus dem Jahre 1882 stammt das

AVE MARIA, F dur,

für eine Allstimme und Orgel (Harmonium).

Es ist eine Gelegenheitskomposition, die der Meister einem mit schöner Kontra-Allstimme begabten Fräulein, Luise Hochleitner in Wels, gewidmet hatte. Es erlebte bei dem Brucknerfest in Stuttgart 1921 die erste Konzertaufführung.

Inzwischen war ein großes kirchliches Werk herangereift, das freilich seiner ganzen Anlage nach für den Konzertsaal bestimmt ist, das

TE DEUM, C dur.

Besetzung: Gemischter Chor und Soli; 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotti, 4 Hörner in F, 3 Trompeten in F, Pauken C, G, 3 Posaunen, Kontrabaß-Tuba, Orgel (unobligat).

Die Anfänge des Werkes reichen, wie Skizzen im Stifte Kremsmünster beweisen (Entwurf der Gesangstimmen: 3. Mai 1881), in das Jahr 1881 zu-

rück. Wie fast jedes Werk machte auch das Te Deum eine förmliche „Entwicklung“ mit, ehe es dem Meister genügte.

Die endgültige Fassung in der Wiener National-Bibliothek zeigt am Ende die Daten: „28. September 1883“ und „7. März 1884“.

Das Werk entstand somit in der Zeit, als der Meister seine VI. und VII. Symphonie schuf, in der er sich in Wien durch Klavierinterpretationen Gehör verschaffen und Anfeindungen aller Art erdulden mußte.

Als ihn jemand spöttisch frug, weshalb er gerade jetzt ein Te Deum schreibe, antwortete er: „Aus Dankbarkeit gegen Gott“, und als ihm Hellmesberger empfahl, er solle das Werk dem Kaiser widmen, erwiderte er: „Es ist nicht mehr frei; ich hab' es schon dem da oben gewidmet – aus Dankbarkeit für die in Wien ausgestandenen Leiden.“

Daß er gerade dieses Werk selbst sehr hoch einschätzte, erschien mir aus dem Ausspruch im Klosterstübel zu St. Florian, wo er meinte: „Wenn es beim jüngsten Gericht schief ginge, möchte ich unserm Herrgott die Partitur meines Te Deum hinhalten und sag'n: Schau, das hab' ich ganz allein für dich gemacht – nachher würde ich schon durchrutschen.“

Zuerst brachte, da sich niemand des Werkes annahm, der „Akademische Wagner-Verein“ eine Aufführung mit zwei Klavieren (statt des Orchesters) zustande, welche der Meister am 2. Mai

1885 persönlich leitete. Erst im folgenden Jahre erlebte es in dem Gesellschaftskonzert vom 10. Januar 1886 unter Hans Richter seine erste große Wiedergabe und einen gewaltigen Erfolg, der dem Werke überall treu blieb.

Es folgte München unter Levi am 7. April 1886, wo der Meister selbst großartig gefeiert wurde; einige Tage später, am 15. April konnte der Meister die Genugtuung erleben, das Werk in der Stadt seines ehemaligen Wirkens, Linz, unter Wilhelm Flockerer aufgeführt zu sehen.

Die größten Erfolge brachte dem Meister aber die Berliner Aufführung am 31. Mai 1891 durch den Philharmonischen Chor unter Siegfried Ochs.

Nun begann der Siegeszug des Werkes durch alle deutschen Städte, über den Kanal nach London, über das große Wasser (Cincinnati unter Th. Thomas mit 800 Sängern und 120 Musikern vor 7000 Zuhörern) und selbst nach Australien (Melbourne).

Seit vielen Jahren bildet das Te Deum den Glanzpunkt zahlreicher deutscher Musikfeste und ist das populärste seiner Chorwerke.

Für den Gründonnerstag schuf Bruckner das vierstimmige Graduale

CHRISTUS FACTUS EST, D moll,
welchem eine noch ungedruckte Fassung desselben Textes vorausging. Die erste Konzertaufführung

brachte wieder Eugen Thomas mit dem Wiener A-cappella-Chor am 28. Februar 1905.

Aus dem Vollendungsjahre des Te Deums stammt das Graduale

VIRGA JESSE FLORUIT,

für vierstimmigen Chor ohne Begleitung,

das der Meister über Ersuchen des damaligen Chordirektors des Maria Empfängnis-Domes in Linz J. Burgstaller anlässlich des Centenariums der Diözese Linz geschaffen hat. Es kam der Schwierigkeit halber damals nicht zur Aufführung. Das Werk, dessen Manuskript das Datum „St. Florian, 3. September 1885“ trägt, erklang zuerst als Einlage zur F-Moll-Messe am 8. Dezember 1885 in der Hofkapelle zu Wien unter Bruckners eigener Leitung. Die erste Konzertaufführung erlebte es durch den „Wiener A-cappella-Chor“ unter Eugen Thomas am 7. März 1907.

In der Zeit der Entstehung der VIII. Symphonie, 1885 entstand aus Anlaß der 100jährigen Feier des Bestehens der Diözese Linz das

ECCE SACERDOS

für mehrfach geteiltten gemischten Chor, Orgel und 3 Posaunen zum Einzug des Bischofes. Das Originalmanuskript, im Besitz des Wiener Männergesangvereins, trägt das Datum 20. April 1885 und, wie das Te Deum und die D-Moll-Messe, die Buchstaben: O. A. M. D. G. (Omnia ad majorem Dei gloriam). Das Werk kam jedoch damals nicht zur Aufführung,

wurde erst lange nach des Meisters Tod durch Viktor Keldorfer veröffentlicht und erlebte erst am 24. November 1912 durch den „Frauengesangverein Vöcklabruck“ unter Max Auer seine Uraufführung. Der Meister hat daher dieses Werk nie gehört.

Das letzte kirchliche Werk ist das

VEXILLA REGIS,

für vierstimmigen gemischten Chor,

eine Kreuzeshymne für die Liturgie des Karfreitags. Es wurde im März 1892 für den Kirchenchor St. Florian „nach reinem Herzensdrange“ geschaffen und dortselbst am Karfreitag desselben Jahres durch Bernhard Deubler aufgeführt. Die erste Konzertaufführung bot Viktor Keldorfer mit dem Männergesangverein „Favoriten“ in Wien am 3. April 1898.

Aus dem Jahre 1892 stammt endlich noch ein größeres Chorwerk, zwar nicht eigentlich zu liturgischem Gebrauch, der

150. PSALM

für Soli (Sopran und Violine), Chor und großes Orchester. (Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Pauken und Streichquintett.)

Das am 29. Juni 1892 vollendete Werk war ursprünglich für die Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereines geplant und sollte beim Schluß der Wiener Musik- und Theaterausstellung aufgeführt werden. Wegen Cholera-Gefahr unterblieb jedoch die Versammlung und das

Werk kam in dem Gesellschaftskonzert am 13. November 1892 unter W. Gericke zur Uraufführung, die aber eine ziemlich farblose war. Den ersten großen Erfolg erzielte das Werk 1893 in Dresden, wo es im selben Konzert wiederholt werden mußte. Den Wienern brachte es Ferdinand Löwe am 15. April 1899 „in faszinierendem Glanz“ mit dem „Akademischen Gesangverein“ zugunsten des Bruckner Denkmal-Fondes. Außerdem brachten das Werk frühzeitig Chemnitz, Linz (Göllerich), München, Leipzig u. a. Orte. Im allgemeinen aber gehört der Psalm unverdient zu den seltener aufgeführten Werken des Meisters.

Als Beilage der „Musica Divina“ ist endlich eine Choralharmonisierung des

REGINA COELI,

herausgegeben von V. v. Wöß, erschienen, deren Entstehungsjahr nicht bekannt ist.



Franz Josef, Bischof von Linz

II. BRUCKNERS MESSE UND DIE ÜBERKOMMENE FORM

Während Bruckner als Symphoniker in Form und Inhalt über Beethoven hinausgeht, genügen dem Meß-Komponisten die Formen der Klassiker, insbesondere die Schuberts, völlig. Auf Abweichungen in dieser Beziehung, besonders aber in der Auffassung der Textunterlage, sei in den folgenden Ausführungen näher eingegangen.

Das Kyrie ist bei Bruckner dreiteilig, geradtaktig und einheitlich durchkomponiert. Der Mittelsatz (Christe) aller drei Mollsätze steht in Dur, bei der D- und F-Messe regelrecht in der parallelen Dur, bei der E-Messe in der Dominante der Parallele D, die erst als Höhepunkt des Mittelteiles eintritt. Wie bei den Klassikern treten auch hier (mit Ausnahme der E-Messe) beim „Christe“ das Solo-Quartett oder einzelne Solostimmen hervor. Im Gegensatz zu den klassischen Mustern finden wir bei Bruckner (mit Ausnahme der E-Messe) im Mittelteil keine selbständigen Hauptgedanken eingeführt, vielmehr verwendet er hier Motive des ersten Teiles, gewöhnlich in Umkehrung. Der dritte Teil ist keine gewöhnliche Wiederholung des ersten, er hat vielmehr den Charakter einer Durchfüh-

run g, besonders in der F-Messe, bei welcher außerdem jeder Teil wieder in drei Abschnitte zerfällt.

In größtem Gegensatz zu den Klassikern steht Bruckner in der Auffassung des Inhaltes der Textworte. Alfred Schnerich, der verdiente Verteidiger klassischer Kirchenmusik, versucht in seinem Buch „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart“ (Wien, C. W. Stern) die „heiteren, feierlichen“ Kyrie der Klassiker damit zu rechtfertigen, daß das Kyrie als „Einleitung einer Festfeier“ dieser liturgischen Situation eben Rechnung tragen müsse. Diese Erwägungen können nun wohl den feierlichen Grundzug des Kyrie einer Missa solennis rechtfertigen, sie genügen jedoch nicht, ein „heiteres“ Kyrie oder überhaupt heitere Musik im Rahmen eines wenn auch noch so feierlichen Gottesdienstes zu entschuldigen. Der Begriff „feierlich“ beinhaltet immer auch den Begriff „ernst“, schließt somit Heiterkeit aus. Für ein Kyrie muß aber Heiterkeit als ganz besonders unpassend gelten. Wenn nun bei Haydn und Mozart Kyrie in heiterer Stimmung vorkommen, so kann die Rechtfertigung Schnerichs für diese Fälle nicht zureichend genannt werden. Es geht aber auch nicht an, die genannten Meister deshalb der Gottlosigkeit oder gar der Freimaurerei zu zeihen, wie das leider geschehen ist. Bei beiden Meistern hat unzweifelhaft das sorglosere Zeitalter — sie waren eben auch Kinder ihrer Zeit — mitkomponiert. Bei Mozart ist außerdem die Jugend (seine Messen stammen fast alle aus den ersten Jünglings-

jahren) in Betracht zu ziehen. Haydns Messen aus früherer Zeit ist der Stempel des „Rokoko-Zeitalters“ aufgedrückt. Im Vergleich dazu sind die Messen aus der „höchsten Blütezeit“ Haydns, nach Schnerich mit der großen B-Messe beginnend (Heilig-Messe), „reaktionär“.

Von dem Kyrie der Heilig-Messe oder gar dem der in Moll stehenden Nelson-Messe*) (trotz der Koloraturstellen im „Christe“) wird man kaum behaupten können, es sei „heiter“, obwohl es an Feierlichkeit nicht gebricht. Schnerich bezeichnet das erste als „lebhaft, aber ernst“, das zweite als „fast düster“; in der Harmonie-Messe ist es gar ein „einheitlich langsamer Satz“, ganz wie nun bei Bruckner. War also nicht der alte Haydn schon Reaktionär? Liegt wirklich „eine Verkennung der liturgischen Situation“ vor, wenn Beethoven, Schubert, Liszt und Bruckner dem ersten Teil der Messe eine ernstere Grundstimmung und langsameres Zeitmaß gaben, wie das auch Haydn in seiner höchsten Blüte tat? An den Vorläufer der Reaktion, den alten Haydn, knüpften sie alle an und bis herauf zu Bruckner tönt auch der immer ernster werdende Zeitgeist als Unterton mit. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß es nicht angeht, alle Werke Haydns und Mozarts wegen ihrer „Heiterkeit“ aus der Kirche auszuschließen, ebenso wie es nicht zu billigen ist, die gesamten Kirchenmusikwerke der genannten Mei-

*) Die Partituren beider fanden sich in Bruckners Nachlaß.

ster als Ideale der „Musica sacra“ hinzustellen. „Alle Stilarten“, sagte ein Referent beim „Eucharistischen Kongreß“ zu Wien, „haben Berechtigung in der Kirche.“ Eine reinliche Scheidung der Werke unserer Klassiker (wie das schon Jahn bei Mozarts Messen versucht hat) könnte verloren gegangene Schätze zurückgewinnen.

Wenn feierlicher Ernst der Grundzug der Meßanfänge des letzten Haydn ist, so schließt sich Bruckner in dieser Beziehung vollkommen an, nur mit dem Unterschiede, daß er in diesem Meßteile weniger die äußere liturgische Situation der Missa solemnis, als vielmehr den Ernst der Textworte betont. Die Feierlichkeit des Brucknerschen Kyrie ist von jener Art, die uns am Beginn einer jeden seiner Symphonien mit einem mystischen Zauber umfängt, eine innere Feier, die des äußeren Glanzes zu entzagen vermag.

Wie Bruckner aus den überkommenen Teilen der Symphonie, durch innige Beziehung der Ecksätze zueinander, einen einheitlichen Organismus zusammenschloß, so hat er durch Annäherung des Kyrie an das Agnus in Stimmung und Thematik auch der Messe zyklische Form gegeben.

„Im Gloria“, sagt Schnerich, „mußte der Komponist bedacht sein, einen möglichst sinnfälligen Gegensatz zu bieten, was (bei Haydn, meist auch bei Mozart und Schubert) durch die Dynamik und mehr noch durch den Wechsel des Rhythmus bewirkt wird.“ Die Forderung eines sinnfälligen

Gegensatzes zwischen Kyrie und Gloria darf, als schon im Text begründet, allgemein gültig angesehen werden. Interessant ist nun, wie die Meister verschiedener Zeiten dieser Forderung gerecht wurden.

Die feierliche, anmutige, uns Heutigen oft sogar heiter erscheinende Fassung des ersten Meßteiles durch die Klassiker bewirkt, daß der im Geist des Kyrie- und Gloriatextes liegende Gegensatz verwischt oder mindestens abgeschwächt wurde. Um nun doch einen sinnfälligen Gegensatz zu bewirken, mußten die Klassiker eben zu äußeren Mitteln, wie Dynamik und Rhythmik, greifen. Durch Zusatz von Trompeten und Pauken oder durch reichlichere Verwendung derselben wurde ein mehr äußerlicher Gegensatz erreicht. Mit der ernsteren Gestaltung des Kyrie wuchs dann auch der innere Gegensatz beider Teile, wie wir das schon recht sinnfällig in Haydns Nelson-Messe bemerken. Umso größer ist die innere Gegensätzlichkeit in Bruckners Messen, wobei aber trotzdem ein zu scharfes Nebeneinander dadurch vermieden ist, daß die anfänglich düstere, zerknirschte Stimmung des Kyrie gegen Ende desselben in hoffnungsvolle Zuversicht übergeht und auch das Gloria (mit Ausnahme des der F-Messe) nicht sogleich mit voller Wucht einsetzt.

Darin, daß Bruckner für die beiden ersten Meßteile dieselbe Taktart wählt, glaubt Schnerich einen „Mangel“ erblicken zu müssen. Aus unserer Betrachtung ergibt sich jedoch, daß Bruckner, wie auch andere neuere Meister, infolge der inneren

Gegensätzlichkeit beider Teile bei ihren Kompositionen auf Änderung des Rhythmus schon verzichten konnten, um so mehr, als sie durch Gegenüberstellung von Dur und Moll einen weiteren einschneidenden Kontrast geschaffen haben. Müßte man dann nicht auch in der Regel der Klassiker, beiden Teilen dieselbe Tonart zu geben, einen Mangel erblicken?

Das Brucknersche Gloria ist, wie das der Klassiker, dreiteilig. Der langsame Satz beginnt bei „Qui tollis“, in der D-Messe aber äußerlich schon bei „Agnus Dei“. Der Wiederholungsteil setzt bei „Quoniam“ ein.

Der erste Teil des Gloria ist wieder deutlich zweifach gegliedert, dem Haupt- und Seitensatz der Sonatenform entsprechend. Der Seitensatz tritt regelmäßig bei „Gratias“ ein. In der F-Messe könnte man ein drittes Glied, der Schlußgruppe der Brucknerschen Symphonie-Exposition entsprechend, annehmen, um so mehr, als sie auch den Unisono-Charakter derselben trägt.

Der langsame Mittelteil hat Adagio-Charakter und hat in der F-Messe veränderten Takt. Wenn in der D-Messe schon bei „Agnus“ das langsamere Zeitmaß eintritt, so ist das nur eine äußerliche Gliederung, der neue Gedanke beginnt aber auch hier mit „Qui tollis“.

Die Reprise beginnt, wie schon erwähnt, nach dem Muster der Klassiker bei „Quoniam“ und steht auch wie dort in der Haupttonart und im Rhythmus des Anfanges. In der D- und E-Messe tritt gleich-

zeitig auch das Hauptthema ein; in der F-Messe dagegen bringt Bruckner hier den vollständigen Seitensatz und erst bei „cum sancto spiritu“ läßt er, wie manchmal auch Mozart, den Hauptgedanken in lapidarem Unisono eintreten.

In allen drei Messen beschließt das Gloria eine Fuge; in den beiden ersten auf „amen“, in der dritten auf „in gloria Dei Patris, amen“, eine Abweichung vom klassischen Muster, das für die Fuge gewöhnlich die Worte „cum sancto Spiritu“ verwendet.

Im Credo hält sich Bruckner an die von Schubert festgelegte neuere Form, bei welcher die Reprise bei „et in Spiritum“ mit Haupttonart und Hauptthema eintritt. In allen drei Messen hat das Credo, nach Haydns Vorbild, dieselbe Tonart wie das Gloria, in den beiden ersten aber andere (ungerade) Taktart.

In starkem Gegensatz zu den al fresco gehaltenen Außensätzen steht der einer musikalischen Behandlung zugänglichere Mittelsatz; die Betrachtung der Menschwerdung, des Leidens, der Auferstehung und Himmelfahrt, sowie der Wiederkunft beim Weltgericht. Das stets geradfaktige, in mystische Andacht versunkene „Et incarnatus“ ist in der E-Messe, entgegen dem Herkommen, für achtsimmigen Chor gesetzt; in den beiden anderen Messen aber auf Soli und Chor (in der F-Messe, nach Haydns Muster, mit nachbetendem Chor) verteilt.

Nur die D-Messe ändert beim Eintritt des „Cruc-

cifixus“ die Taktart und weicht auch in der Auffassung von den übrigen ab. Die Grundstimmung dieses Teiles ist Aufregung und Entsetzen, ähnlich wie bei Liszt; in den beiden anderen Messen aber, wie bei Beethoven, Schmerz und Trauer. In der Dritten Messe ist der Teil auch verlangsamt.

Alles Überkommene weit überbietend ist bei Bruckner die Schilderung der Auferstehung und des Gerichtes. Grundlegend für die Gestaltung des „Et resurrexit“ war in allen drei Werken die Vorstellung des Erdbebens. Es blieb der modernen Orchestertechnik vorbehalten, diesen Teil des Credo den vorangegangenen schon bei Haydn auf einer hohen Stufe des Ausdruckes stehenden Teilen ebenbürtig anzugliedern. „Es gibt Dinge auf der Welt,“ meint Schnerich, „die trotz ihrer Bedeutung sich doch nicht entsprechend künstlerisch darstellen lassen. Dazu gehört die Auferstehung Christi, deren Darstellung gegenüber der Leidensgeschichte stets sehr abfällt. Man denke an die Passionszyklen Dürers, ebenso wie an die Oberammergauer Passionsspiele. Und Raffael hat seinen Entwurf zur Auferstehung in die Darstellung der Verklärung umgewandelt. So haben auch die großen Meister von Haydn bis in die neuere Zeit sich damit begnügt, das größte Wunder einfach durch den Kontrast zu kennzeichnen.“

Selbst Beethoven ist in seiner „Missa solennis“ einer breiteren Ausführung der Auferstehung aus dem Wege gegangen; auch er wirkt da durch den

Kontrast. Indem er auf die vom vollen Orchester begleitete Passionsmusik vom Tenor allein verkünden läßt: „et resurrexit“, liegt die Vermutung sehr nahe, daß Beethoven dabei die Verkündigung des Engels: „er ist auferstanden und nicht mehr hier“ vorgeschwebt haben mag. Die Kontrastwirkung ist bei Beethoven also dichterisch begründet! Bruckner aber entscheidet sich für eine realistische Gestaltung des Geschehens. Mit den reichen Orchestermitteln, die dem modernen Tonsetzer zur Verfügung stehen, schafft Bruckner im „Et resurrexit“ und „Judicare“ Kolossalgemälde, denen Raffaels und Michelangelos vergleichbar.

Das „Et resurrexit“ der D-Messe leitet eine längere Orchesterschilderung ein, in den beiden anderen findet die reine Quint reichlich Verwendung. In allen drei Werken ruht das ganze Tongebäude auf mächtigem Orgelpunkt, über welchem sich die Akkorde des Doppelchores gleich den Quadern eines Cyklopenbaues türmen. An dem allgemeinen Aufschwung nimmt auch das „Ascendit“ teil.

Mindestens ebenso genial wie die Auferstehung ist das jüngste Gericht geschildert, so daß in diesem Bezug nur noch Liszts große Messen zum Vergleich herangezogen werden können. Das „Judicare“ der D-Messe baut sich über einem Orgelpunkt auf, führt ein neues Thema ein und ist außerdem durch Verlangsamung des Zeitmaßes hervor gehoben. In der F-Messe erfährt dieser Teil naturgemäß die breiteste Ausführung. Das aus einem

Quart- und Oktavsprung bestehende Thema steht auch am Höhepunkt des „Judicare“ der E-Messe, in welcher dieser Teil eigentümlicherweise mit dem Gloria-Thema eingeleitet wird.

In der D- und F-Messe wird auch das „Cujus regni“ breiter ausgeführt. Beide Werke bringen im dritten Teil auch eine breitere, von Haydn'scher Naivität erfüllte Ausführung des Satzes „qui cum Patre“, welcher in der F-Messe sogar zu einem eigenen verlangsamten Satz ausgestaltet wird.

Der Glaubenssatz von der Einheit der Kirche, „et unam sanctam catholicam“, ist bei Bruckner stets durch Führung der Stimmen im Einklang symbolisch ausgedrückt.

„Et expecto resurrectionem“ ist in der D-Messe durch den Eintritt des zur Fanfare umgebildeten Credo-Hauptthemas, wie es zuerst bei „Deum de Deo“ auftritt, hervorgehoben; in der F-Messe tritt an dieser Stelle die Musik des „Et resurrexit“ im Hauptzeitmaß ein und der Chor bringt das Thema des „Judicare“, verbunden mit dem Choraufstieg des „resurrexit“.

Dem vertrauensvoll gehaltenen „et vitam“ folgt in den beiden ersten Messen ein unerschütterlich überzeugtes „amen“; nur in der F-Messe schließt das „Credo“ wie die klassischen Muster mit einer Fuge, welcher das Credo-Hauptthema zugrunde liegt.

Das Sanctus gliedert Bruckner in seiner D- und F-Messe wie Haydn, indem er auf den langsamen Hauptsatz bei „Pleni sunt coeli“ das Allegro

eintreten läßt. In der E-Messe ist dieser Teil einheitlich durchkomponiert. Auch die Wahl der Tonart (gleichnamige Dur der Grundtonart) entspricht bei den erstgenannten Werken den älteren Vorbildern, während in der letztgenannten Messe eine andere Tonart (die parallele Dur), wie schon gelegentlich bei Schubert und Beethoven, eintritt. Inhaltlich am konservativsten erscheint uns das Sanctus der D-Messe; das der F-Messe weicht von den feierlich-pompösen Mustern der Klassiker insofern ab, als sein erster Teil ehrfürchtiges Erschauern, mystisches Anbeten ausdrückt. Das Sanctus der E-Messe aber ist am großartigsten aufgebaut, in der wundervollen Art etwa, die wir in kleinerem Maßstabe schon bei Mozart (D- und F-Messe, K. V. 192 und 194) bestaunen.

Das Benedictus ist auch bei Bruckner, wie bei Haydn, ein länger ausgespinnener Satz von anderer Tonalität als das Sanctus. Wie Beethoven in seiner „Solemnis“, so folgt auch Bruckner dem Vorbilde Haydns, wenn er den Satz mit einer längeren Orchestereinleitung beginnen läßt. Ein längeres Orchesterzwischenstück, wie im Benedictus der „Theresienmesse“ Haydns findet sich im gleichnamigen Teil der D-Messe unseres Meisters. Auch an der Wiederholung des „Hosanna“ aus dem „Sanctus“ hält Bruckner in den genannten Werken fest, während er es in der E-Messe mit dem Hauptteil organisch verbindet, was gelegentlich auch schon bei Haydn sowie bei Beethoven vorkommt. Inhaltlich steht Bruckners

Benedictus ganz im Banne der liturgischen Situation. Im Bewußtsein der Gegenwart Gottes sind diese Sätze Gebete voll mystischer Verzückung; eine Vereinigung Haydn'scher Naivität und Mozart'scher engelhafter Empfindungen mit Bruckner'scher Glaubenstiefe.

Der letzte Teil der Messe, das Agnus, ist (mit Ausnahme der E-Messe) auch bei Bruckner zweiteilig, wie bei den älteren Klassikern fast durchwegs; doch sind die Teile einander nicht gegensätzlich gegenübergestellt wie dort. Schon Schubert hat die Gegensätzlichkeit des „Dona“ gegenüber dem „Agnus“ bedeutend gemildert. Der Grund hierfür liegt darin, daß schon bei Schubert das Kyrie dem der älteren Klassiker gegenüber ruhiger gehalten ist und daher auch das auf diesen Meßteil zurückgreifende „Dona“ gegen die ernste Stimmung des „Agnus“ weniger stark kontrastiert.

Wenn „die liturgische Situation“ die lebhaft anmutigen Kyrie der alten Klassiker rechtfertigen kann, so muß sie das auch bezüglich der Fassung des „Dona“, das, wenn es auch in der Regel nicht auf das Kyrie zurückgreift, doch in die Stimmung des Meßanfanges zurückleitet. Es ist in den Schlußteilen der Messe dieser Meister eine gewisse „Kehrausstimmung“, wie in den Finalis ihrer Symphonien, nicht zu leugnen. Die Rückkehr in die heitere oder festliche Anfangsstimmung des Werkes wird hier künstlich, durch äußere Veranlassung, herbeigeführt, woraus sich der große Kontrast innerhalb des letzten

Teiles erklärt. In nur zwei Fällen (F- und G-Messe) bei Haydn und Mozart (K. V. 220, 317) ist ein innerer thematischer Zusammenhang durch Zurückgreifen auf das Kyrie festzustellen. In der Folge wurde es üblich, im „Dona“ auf das Kyrie zurückzugreifen, ja es sogar mit Unterlegung des Dona-Textes zu wiederholen. Von den großen Meistern hat sich freilich keiner einer solchen Schablone bedient.

Was Bruckner betrifft, hat dieser Meister, wie schon bemerkt, die beiden Ecksätze nicht nur in Stimmung und Thematik angenähert, sondern in zwei Fällen auch Beziehungen zu anderen Teilen des Werkes hineingelegt, geradeso, wie er es im Finale seiner Symphonien zu tun pflegt. In der D-Messe bringt schon der Anfang des Agnus ein im dritten Kyrie festgelegtes Thema; das Dona aber leitet die Musik des „et vitam“ ein, um mit den Klängen des Kyrie zu endigen. In der F-Messe melden sich im Verlaufe des dritten Agnus Begleitfiguren aus dem Kyrie; das Dona beginnt mit dem nach Dur gewendeten Hauptthema des ersten Meßteiles und bringt im weiteren Verlauf auch den Höhepunkt des Christe. Als Coda können wir den Schluß ansehen, der, ähnlich wie die Finale mehrerer Symphonien, die wichtigsten Themen des ganzen Werkes vereinigt: das Fugenthema des Gloria, das Thema des Credo und das Anfangsthema des Kyrie. Da diese Themenkombination eine gedankliche Einheit bildet (siehe die Besprechung dieses Teiles), so hat Bruckner die

Technik des Leitmotives im Wagner-
schen Sinn mit Erfolg in der Messe
angewendet.

Obwohl schon Haydn in seiner Nelson-Messe
(Wiederkehr des Gloria-Themas) und Schubert
(Beziehung des Agnus zum Mittelsatz des Gloria)
schüchterne Versuche gemacht haben, die Teile der
Messe in thematische Beziehung zueinander zu brin-
gen, so blieb es doch Bruckner und Liszt vor-
behalten, einzelne Teile in so weitem Maße tech-
nisch und begrifflich zu verbinden.

Ein schönes Beispiel eines einheitlich durchkom-
ponierten Agnus (ein solches auch bei Haydn:
Kleine Orgelmesse, und Mozart: K. V. 258) ist der
letzte Teil der Messe in G von Schubert, in wel-
cher sogar das Dona gleich dem Miserere behandelt
ist. Eine Rückkehr zum Kyrie ist also nicht vorge-
sehen, und doch findet sich eine feine Beziehung zu
demselben. Eine kleine Änderung im dritten Agnus
(man setze die hohen a des Soprans eine Oktave
tiefer — und es erscheint die Melodie des Christel!)
In ähnlich feiner Weise stellt Bruckner in dem
Agnus der E-Messe, das ebenfalls einheitlich durch-
komponiert ist, eine Beziehung zum Kyrie her, in-
dem er ein Motiv aus diesem Satze in der Instru-
mentalbegleitung zu dem „dona“ des Chores ein-
treten läßt. Immer bleibt beim „dona nobis pacem“
ein Beter, auf dessen Antlitz sich aber schon das
Lächeln der Gewißheit, des Nichtzuschandenwer-
dens spiegelt.

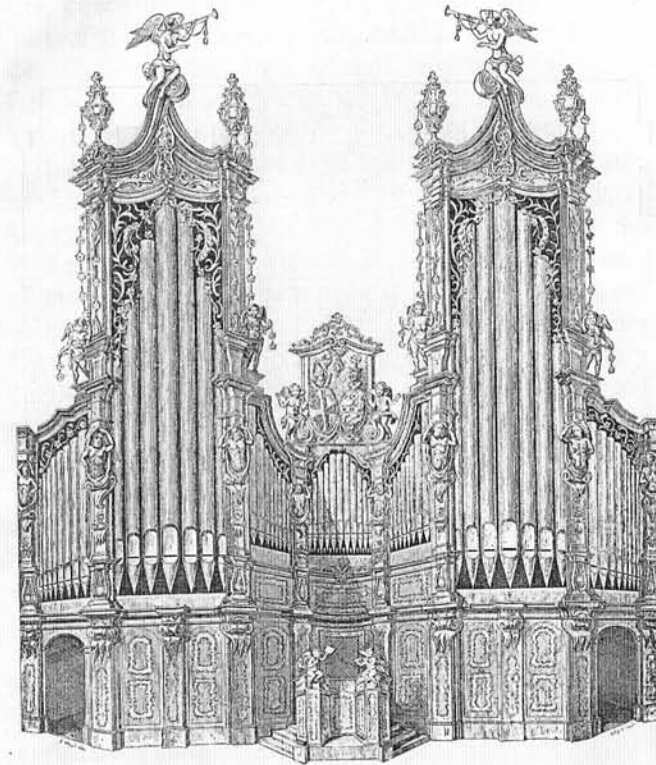
Noch ehe Bruckner der Symphonie
den würdigen Schlußstein im Finale
geschaffen, gab er der Messe äußer-
lich und innerlich zyklische Form.

III. DIE KLEINEREN CHORWERKE

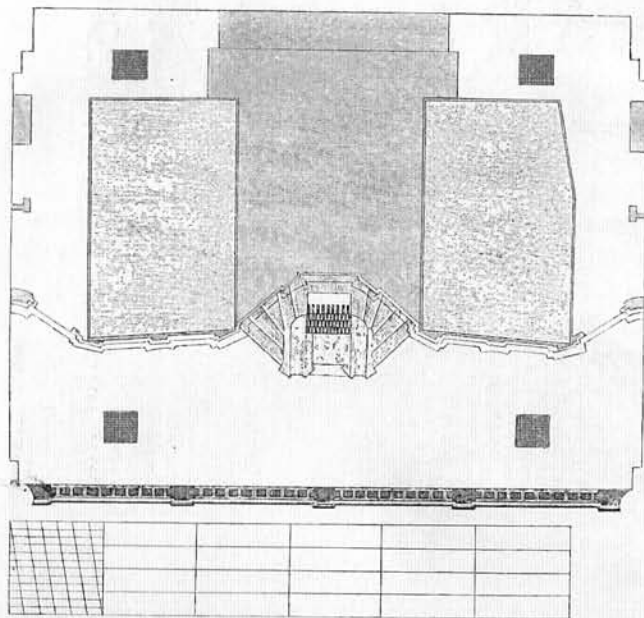
„Auch kleine Dinge können uns entzücken.“

(Paul Heyse.)

Aus der kirchenmusikalischen Produktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ragen die Werke zweier österreichischer Meister gleich Marksteinen hervor, die Schöpfungen Franz Liszts und Anton Bruckners. Beide Meister erlebten die große Reformbewegung, die mit der Gründung des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereines“ (1867) auf kirchenmusikalischem Gebiete einsetzte. Während Liszt an dieser Reformbewegung teilnimmt und mit Schöpfungen im archaisierenden Sinne vorangeht, hat Bruckner damals schon den weitaus größten Teil seiner kirchenmusikalischen Werke geschaffen. Da er sich fortan fast ausschließlich der Symphonie widmete, berührte ihn die cäcilianische Bewegung weiterhin nicht in seinem musikalischen Schaffen. Wenn R. Louis meint, Bruckner habe sich „mit instinktiver Scheu“ vor einer Berührung mit der cäcilianischen Bewegung zurückgehalten, so kann das nicht mit Bezug auf Bruckners kirchenmusikalisches Schaffen, das, wie gesagt, zu Beginn jener Bewegung schon fast abgeschlossen war, aufgefaßt werden. Bruckner war viel zu religiös, um nicht später die gute Seite jener Bewegung richtig ein-



Gehäuse der Orgel in St. Florian



Grundriß der Orgel in St. Florian

zuschätzen, er war aber auch viel zu sehr warmblütiger Künstler, um an den talentlosen Nachahmungen gewisser Cäcilienvereins-Komponisten Gefallen zu finden. Für seine kirchlichen Hauptwerke kommt der Cäcilianismus, wie gesagt, überhaupt nicht in Betracht, denn nach 1867 sind nur noch kleinere kirchliche Kompositionen entstanden.

Bruckners kirchenmusikalisches Schaffen fällt zum größten Teil in die Zeit, in welcher er in unmittelbarer Berührung mit der Kirchenmusik stand, also in die Zeit seiner Tätigkeit als Schulgehilfe und als Domorganist in Linz. Nach seiner Übersiedlung nach Wien (1868) widmete er sich fast ausschließlich der Symphonie. Äußere Anlässe haben ihn später zur Komposition der nur noch in geringer Anzahl erscheinenden kirchlichen Werke veranlaßt. Der Großteil der kleineren kirchlichen Kompositionen Bruckners ist daher Gebrauchsmusik, die speziell für die Kirchenchöre in St. Florian und Linz bestimmt war. Manches Stück wuchs allerdings über die Kräfte dieser Chöre hinaus und erhob sich weit über den Rahmen selbst bester Gebrauchsmusik in den Bereich genialster Meisterschaft.

Von den zahlreichen Jugendwerken im Kirchenstil hat Bruckner in strenger Selbstkritik nur wenige der Veröffentlichung würdig erachtet.

Erst im Jahre 1914 erschien in einer Sammlung „Eucharistischer Gesänge“ der „Schola Austriae“, herausgegeben von Prof. Vinzenz Goller, revidiert von J. V. v. Wöß, das aus dem Jahre 1843 stammende schlichte

Jugend-TANTUM ERGO, in D dur,
welches sich durch engelhafte Reinheit der Emp-
findung auszeichnet und schon die Spuren Schu-
berts wandelt. Dem völlig konventionellen, in der
Tonika schließenden Vordersatz der ersten Periode
folgt mit einer Wendung in die Dominante der Moll-
parallele (Fis-Dur) der Nachsatz, der in der Domi-
nante der Haupttonart schließt.

Die ersten Takte des Anfanges wiederholen sich,
nehmen aber dann einen Verlauf, der die Terz-
verwandtschaft reichlich ausnützt:

San - gui - nis - que pre - li - o - si, quem in
mun - di pre - li - um fruc - lus

Der Anschluß der dritten Periode mit dem Sext-
akkord der Subdominante an die mit der Mollparal-
lele (h-Moll) abschließende zweite ist besonders
charakteristisch für das schon bald aufdämmernde
romantische Empfinden des Jünglings.

Zwei in Sequenzen aufeinanderfolgende Kaden-
zen auf der Subdominante bereiten den altväterisch-

innigen Schluß mit den wohligen Sextparallelen vor.
Ein einfacher Plagalschluß beendet das liebenswür-
dige Tonstück.

Erst die 1846 in St. Florian entstandenen

FÜNF TANTUM ERGO

erschieden noch bei Lebzeiten des Meisters, von
ihm selbst verbessert, im Druck bei Groß-Reiße,^{*)}
Innsbruck. Bei mittlerer Schwierigkeit sind diese
Sakramentsgesänge in ihrer tiefen Frömmigkeit für
die Liturgie sehr verwendbar. Gleich das erste
Stück (Es-Dur)**), es dürfte das bedeutendste sein,
zeigt in seinen harmonischen Eigentümlichkeiten die
Hand des werdenden Meisters.

Daß Bruckner bei Haydn-Mozart'scher
Kirchenmusik aufgewachsen ist, sagen uns manche
Schlußwendungen sowohl in diesen Stücken
als auch in vielen anderen Chorwerken, ja sogar
in manchen Symphonien. Allerdings sind sie bei
Bruckner sozusagen harmonisch gewürzt
und seelisch vertieft, so zum Beispiel bei
der Stelle

cer - - nu - i

durch den Nonen-Vorhalt im Tenor. Die Vorliebe
für Nonen- und Sekunden-Vorhalte ist

^{*)} Heute Universitäts-Verlag.

^{**)} Erste Konzertaufführung durch den Wiener a cappella-
Chor (Eugen Thomas) am 22. März 1912.

in jedem Stück zu bemerken. Ebenso begegnen uns schon häufig Halbtonrückungen im Baß, so bei

no - vo ce - dal ri - lu - i

Die „Gralsexfen“ im letzten Takt finden sich in manchem Werk Bruckners wieder; es geht aber doch nicht an, sie als Wagner-Reminiszenz anzusehen. Bei Bruckner ist diese Stelle sicher original, denn wo war 1846 „Parsifal“! Daß Bruckner, der damalige Dorf-Lehrgehilfe, Mendelssohns nachgelassene „Reformations-Symphonie“, welche dieses Motiv genau so, wie Wagner's „Parsifal“ bringt, gekannt hätte, ist wohl ebenso ausgeschlossen, wie die Annahme, Bruckner habe, ebenso wie Wagner, das Motiv aus den vierstimmigen Responsorien der katholischen Hofkirche in Dresden geschöpft.

Auch die Stelle

sup - ple - men - tum

mit dem raschen Wechsel von Dur und Moll ist charakteristisch. Das liebenswürdigste unter den fünf

Tantum ergo ist Nr. 2 in C dur, das wie alle übrigen im Alla breve-Takt stehen soll, Es atmet echt Brucknersche Innigkeit. Auch dieses Stück zeigt weitere Eigentümlichkeiten Bruckners, den Oktavsprung bei

no - vo ce - dal ri - lu - i

und das plötzliche „In-die-Knie-sinken“ bei „ritui“. Nicht weniger merkwürdig ist die Stimmführung besonders des Tenors bei dieser Stelle. Endlich begegnen wir bei „praestet fides supplementum“ der beliebten Ausweichung:

Nr. 3 in B dur zeigt einzelne der genannten Eigentümlichkeiten, ist aber im allgemeinen weniger charakteristisch. Nr. 4 in A s dur zeigt uns an der Stelle

ve - ne - re - mur cer - nu - i

Bruckners Vorliebe für Sextakkordgänge über liegendem Baß dann das plötzliche Zurücksinken von einem Höhepunkt zur Ruhe,

no - vo ce - dat ri - tu - i

wie an derselben Stelle im zweiten Tantum ergo.

Das letzte, 5. Tantum ergo ist fünfstimmig mit Orgel und zeichnet sich durch besondere Feierlichkeit aus. Charakteristisch ist die Steigerung:

Cresc. sempre.
Ve - ne - re - mur cer - nu - i.

ebenso die bei „novo cedat ritui“, dann das plötzliche Abbrechen im *ff* auf dem verminderten Dreiklang bei „defectui“, worauf ein inniger, echt Mozart-Bruckner'scher Abgesang folgt.

Ebenfalls bei Groß, Innsbruck*), ist ein

PANGE LINGUA, phrygisch, erschienen. Es stammt aus dem Jahre 1868 und wurde von Fr. X. Witt, dem Gründer des Cäcilienvereines, in der „Musica sacra“ 1885 veröffentlicht. Bruckner verwendet hier archaisierende Elemente:

*) Jetzt Universitäts-Verlag.

die alte Kirchentonart, Beginn im Einklang, leere Quinte und reine Dreiklangfolgen, letzteres mit herrlicher Wirkung bei:

glo - ri - o - si

Auch gehäufte Verwendung des schon oben erwähnten Sekunden-Vorhaltes tritt wieder auf bei „corporis mysterium“ und besonders schön bei:

quem in mun - di pre - li - um

Einer Mitteilung des Herrn Regenschori F. Bayer in Steyr zufolge hat sich Witt bei der Herausgabe erlaubt, in dem beschließenden „Amen“ eine kleine Änderung vorzunehmen, die auch in der bei Reiß-Innsbruck erschienenen Veröffentlichung beibehalten wurde. Der Originalschluß lautet:

laudatio. A - men.

Witt hat im zweiten Takt das h des Alt in a geändert, worüber der Meister sehr ärgerlich war. In dem Exemplar Bayers hat er persönlich das a wegradiert und die Vorhaltnote h mit Tinte wieder hingesetzt. Man vergleiche nur beide Fassungen und man wird in der Witt'schen Fassung eine Abschwächung des kraftvollen Originals erkennen!

Das ganze Stück ist voll mystischer Stimmung und ich möchte es trotz seiner großen Einfachheit zu den besten von Bruckners kirchlichen Chorwerken zählen.

Eine weitere Veröffentlichung der „Schola Austriae“ ist das

LIBERA, f-Moll.

Eines der reifsten Stücke aus Bruckners Florianerzeit, zeigt es bereits volle Beherrschung der harmonischen Satztechnik und in den polyphonen Teilen gibt es Zeugnis von fleißigem Studium kontrapunktischer Musik.

In der Tonart seiner späteren „großen Messe“ in f-Moll, zeigt es schon im Nachsatz der ersten Periode dramatische Haltung bei den Worten „illa tremenda“, wobei durch Hochalteration der Dominante c zu cis (des) eine mächtige Spannung erreicht wird, die durch eine Fermate und darauffolgende Viertelpause noch gesteigert wird. Die Entspannung erfolgt durch den folgenden Septakkord auf Des, der, trotzdem er eigentlich für sich dissonant ist, hier erlösend wirkt. Wir haben hier unstrittig das Gefühl einer enharmonischen Verwechs-

lung, die uns nachträglich das Des des Vortaktes als cis erkennen läßt.

il - la tre - men - da: Quan - do coe - li - mo -

Die harmonische Wendung ist übrigens hier nicht original, sondern weist deutlich auf die Stelle „gercuram“ im „Confuntatis“ des Mozartschen Requiems hin, wo sie fast notengetreu zu finden ist. Bruckner dürfte wohl damals Mozarts Werk schon genau gekannt haben. Dieser Teil schließt in der Haupttonart. Bei „tremens factus sum“ folgt in der Moll-Dominante ein Kanon in der Quinte zwischen 2. Sopran und Alt, Sopran und Baß mit einem dreitaktigen, mit Quintsprung abwärts beginnenden Thema, dessen letzter Teil gleichzeitig als Kontrapunkt zu dem Thema verwendet wird.

Tre - mens fa - ctus sum e - go
Tre - mens fa - ctus sum
e - go fa - ctus sum

Tre - mens fa - clus sum e - go
 - go fa - clus sum e - go Ire - mens
 e - go Ire - mens fa - clus sum
 e - go Ire - mens fa - clus sum

go. Tre - mens fa - clus sum e - go et
 Ire - mens fa - clus sum e - go et
 e - go Ire - mens fa - clus sum
 e - go, Ire - mens fa - clus sum e - go et

Der folgende homophone Satz wendet sich modulierend über Es-Dur nach B-Dur. Nun erst kündigt sich der spätere Meister an bei der Wendung nach Ges-Dur.

I. II. Sopran
 Alt
 Tenor
 Bass

Quan - do, quan - do coe - li mo -

ven - di sunt et ter - ra

Vorahnungen gewisser Stellen des Te Deums und des Adagio der „Siebenten“!

Neuerlich löst ein Kanon in der Sekund – zunächst zwischen 2. Sopran und Alt – bei „dies illa“ den homophonen Satz ab. Nachdem der Alt das Thema behandelt hat, geht er mit einem Dezimsprung (Agnus der e-Moll-Messe!) in die hohe Lage und wird im folgenden Takt vom Sopran einen Halbton höher überboten. Die ganze Stimmführung zeichnet die Schauer des jüngsten Gerichtes.

II. Sopr.

Di - es il - la di - es
 Di - es il - la
 Di - es il - la di - es
 Di - es il - la di - es i - rae
 la i - rae di - es i - rae
 di - es
 i - rae di - es i - rae

pin vivo
ff
ff
f

2. *imitat.*

Weiterhin werden der dreistimmige Oberchor und die Männerstimmen in freier kanonischer Weise einander gegenübergestellt; ein bewegteres absteigendes Tonleitermotiv wird neuerlich durch alle Stimmen geführt, bis der Tonsatz seinen Höhepunkt in der Dur-Parallele der Haupttonart (Des) erreicht, um darin endlich ruhig auszuklingen.

Nach dem kurzen Adagio-Satz („Requiem aeternam“) im einfachsten homophonen Kirchenstil erfolgt die Wiederholung des Hauptteiles.

Ein „AVE MARIA“,
vierstimmig mit Orgel,

aus dem Jahre 1856 gibt Zeugnis von Bruckners kontrapunktischem Können, ehe er den Unterricht Sechters genossen hatte. Eine vollständige Fugenexposition leitet das nicht sehr bedeutende Stück ein, worauf die Haydn'sche Schlußformel, die Bruckner mehrfach (sogar im Adagio der III. Symphonie) verwendet, den ersten Chorsatz abschließt. In den folgenden Soli des Alt und Sopran bemerken wir wieder die schon erwähnten Oktavsprünge, aber erst bei „Jesus“ ist Bruckners Art im Chorsatz unverkennbar. Das liebliche „Sancta Maria“-Thema, von Sopran und Alt in Terzgängen angestimmt, wird von Tenor und Baß ebenso kanonisch beantwortet.



Bei „peccatoribus“ begegnen wir Bruckners mit Vorliebe gebrauchten absteigenden Sextakkorden und dann folgender echt Brucknerschen, orgelpunktartigen Bildung:



Ein mit dem Thema des Anfanges einsetzender Chorsatz beschließt das Stück.*

Den Stempel der Meisterschaft trägt das siebenstimmige

„AVE MARIA“

Sopran, 2 Alte, 2 Tenore, 2 Bässe

aus dem Jahre 1861. Es ist nicht, wie behauptet wurde, eine Umarbeitung des eben besprochenen Werkes.

Dreistimmiger Frauenchor stimmt in keuschen Harmonien den Gruß des Engels an, dem der Männerchor in Schauern der Andacht antwortet. In größter Ehrfurcht erklingt im Männerchor der Name „Jesus“ in freudigem A dur, er schwingt sich höher, wie von Engelszungen ertönt es nochmals „Jesus“ und zum drittenmal erschallt es in mächtigem Akkorde, als würde das ganze Weltall sich zum Lobe des Höch-

*) Verlag Groß, jetzt Universitäts-Verlag, Innsbruck.

sten vereinen. Die beiden Chöre überbieten einander nun im Lob der Gottesmutter:

San - cla Ma - ri - a san - cla Ma -
 ri - o, san - cla Ma - ri - a,
 san - cla Ma - ri - a, ma -
 ma - ter De - i.
 - ler De - i.

Ein innig-bittender Abgesang in Sextakkordharmonien auf einem Orgelpunkt,

o - ra pro no - bis
 o - ra pro no - bis
 o - ra pro no - bis
 pec - ca - lo - ri - bus
 pec - ca - lo - ri - bus
 pec - ca - lo - ri - bus

der für Bruckners Eigenart besonders bezeichnend ist, leitet den Schlußteil ein, der nunmehr größtenteils vierstimmig gehalten ist. Bei „mortis nostrae“ begegnen wir wieder dem beliebten Oktavsprung. Überaus mild und vertrauensvoll endet das herrliche Stück. Mit diesem Ave Maria trat Bruckner am 12. Mai 1861 im Dome zu Linz zum erstenmal als Komponist vor ein größeres Auditorium.

Aus demselben Jahre stammt das Offertorium
AFFERENTUR,

eine kurze Motette, ursprünglich für vierstimmigen a cappella-Chor, dem später drei Posaunen beigegeben wurden. Es erschien erst 1923, herausgegeben von V. Goller, revidiert von J. V. v. Wöb in der Universal-Edition.

Das nur aus drei Tönen bestehende, energische Hauptmotiv wird vom Alt eingeführt und sogleich vom Tenor im Kanon der Sekunde übernommen; der Baß bringt die genaue Umkehrung des Motives, die wieder vom Sopran in der Sekunde kanonisch übernommen wird, worauf die vereinten Stimmen in kompakten Dreiklangsharmonien die Mollparallele erreichen.

Andante

Af - fe - ren - tur re - gi,
 Af - fe - ren - tur
 Af - fe - ren - tur
 re - gi
 re - gi vir - gi - nes post e - am

Diesem sechsstimmigen Satz folgt ein analoger...

af - fe - ren - tur re - gi,
 ren - tur re - gi
 re - gi vir - gi - nes post e - am
 af - fe - ren - tur re - gi
 re - gi vir - gi - nes post e - am
 af - fe - ren - tur re - gi
 re - gi vir - gi - nes post e - am

Das folgende hier stammt aus dem Offertorium

Handwritten musical score for voice and organ. The score includes vocal lines and organ accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The handwriting is in ink on aged paper.

Diesem siebentaktigen Satz folgt ein analog gebauter, in d-Moll beginnender, auf den Text „proximae ejus“, der sich zu acht Takten erweitert und in der Dominante der Mollparallele endet.

In dem folgenden Orgelpunkt auf a, der durch einen mächtigen Baßabstieg (ähnlich dem „usque in aeternum“ im Te Deum) eingeleitet wird, enthüllt sich erst ganz Bruckners Eigenart in den inbrünstig erschauernden Sextakkordgängen „et exultate“.

Printed musical score for organ. It shows two systems of music, each with a treble and bass staff. The lyrics "et ex - sul - la - li - o - ne" are written below the staves. The music consists of descending chains of six chords.

Einer Generalpause folgt die Wiederholung des Anfangssatzes in der Grundtonart, geht in abwärts-gleitende Sextakkordketten über und endet mit einem kurzen Orgelpunkt auf der Tonika.

Erst nach einem Zeitraum von sieben Jahren – es entstanden inzwischen die drei Messen in d-Moll, in f-Moll und e-Moll, die erste Symphonie und einige Männerchorwerke – stoßen wir wieder auf ein kleineres kirchliches Werk, das schon besprochene phrygische Pange lingua (1868). Es folgt die Übersiedlung Bruckners nach Wien und das folgende Jahr 1869 bringt zwei Gradualien*) „Locus iste“ und „Christus factus est“. Beide Motetten für vierstimmigen gemischten Chor widmete der Meister seinem jungen Freunde P. Otto Loidol, Benediktiner zu Kremsmünster.

Das Graduale für den Gründonnerstag

CHRISTUS FACTUS EST

darf man wohl zu den Perlen der a cappella-Literatur zählen; es ist allerdings auch nur sehr guten Chören zur Aufführung anzuraten. Die archaisierende Tendenz des Pange lingua vom Jahre 1868 könnte die Vermutung aufkommen lassen, daß Bruckner sich nun auf den Standpunkt der Regensburger Schule gestellt habe, aber schon das Gründonnerstag-Graduale belehrt uns eines Besseren. Trotz freier Verwendung moderner Chromatik ist jede Weichlichkeit ferngehalten und tiefer Ernst durchzieht das ganze Stück. In d-Moll beginnend, wendet sich der Tonsatz bei tiefster Ausdeutung der Textworte in

*) Verlag Rättig, Wien. I. Heft (1886 erschienen). Derzeit Schlesingersche Buchhandlung, Berlin. Diese Motetten, sowie die in Heft II enthaltenen „Os juste“ und „Virga Jesse“ sind dort auch mit deutscher Umdichtung von Th. Rehbaum, herausgegeben von J. Doebber, erschienen.

prachtvoller Modulation nach Des-Dur, womit in erschütternder Weise auf den Kreuzestod Christi hingewiesen wird. *Generalpause!!* Dann hebt sich auf die Worte „propter quod et Deus exaltavit illum“ der Chorsatz triumphierend, zuerst in As-Dur, dann in H-Dur gipfelnd, empor.

Poco a poco cresc.

prop-ter quod et De - us ex - al - ta - vil il-lum

Die Ausweichung bei „propter quod“ verwendet Bruckner mit Vorliebe in seinen Chören, besonders aber im Finale der VIII. Symphonie, auch das markierte Abbrechen bei „illum“ ist eine Eigentümlichkeit Bruckners. Mit besonderer Liebe ist der Schlußsatz „quod est super omne nomen“ behandelt, er nimmt die Hälfte des ganzen Stückes ein und beginnt mit folgender Steigerung.

Poco a poco cresc.

quod est su - per su -

per su - per om - ne no - men

die wieder für Bruckner typisch ist. Man beachte den Einsatz des Soprans und Alt im Abstand einer Sekunde (d, e), dazu das c des Basses, so daß also c, d, e gleichzeitig klingen, weiters die Führung des Alt, der sich immer bis zum Abstand einer Sekunde gegen die Oberstimme emporrankt (ähnlich später im Adagio des Quintetts), sowie die stufenweise Führung der äußeren Stimmen; lauter Brucknersche Eigenheiten! Die Sekunde spielt im ganzen Stück und, wie wir schon sahen, bei Bruckner überhaupt eine wichtige Rolle. So stoßen wir weiter auf folgenden Einsatz:

quod est su - per, su - per

der schon in der e-Moll-Messe vorkam. Ein Nachklang aus diesem Werk ist auch folgende orgelpunktartige Stelle,

su - per

om - ne no - men

deren Achtelmotiv im Kyrie der Messe in Umkehrung vorkommt. Man beachte auch hier die zuerst aufwärts ausweichenden Sekunden-Vorhalte. Nach einer abermaligen Steigerung in der oben besprochenen Weise wird der Höhepunkt erreicht:

quod est su - per om - ne no - men

Abermals tritt nach vollständiger Beruhigung der obige Orgelpunkt ein, der zu einem Schluß führt, wie wir ihn sonst nur an Bruckners Adagien bewundern.

Das

LOCUS ISTE,

für vierstimmigen gemischten Chor,

Graduale für das Kirchweihfest, ist ein überaus klangvolles und nicht schwieriges Stück, das in seiner Schönheit mit Mozarts „Ave verum“ vergleichbar ist. Manche Stelle bringt deutliche Anklänge an Mozartsche Werke, so die Stelle:

Two staves of music in C major, 4/4 time. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: a De - o, De - o fa - ctus est

die an den Priesterchor in der „Zauberflöte“ erinnert. Echt Brucknersche Haltung hat die folgende Stelle:

Two staves of music in C major, 4/4 time. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: in - ae - sli - ma - bi - le

in - ae - sli - ma - bi - le sa - cra -

sa - cra - men - tum

Two staves of music in C major, 4/4 time. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: men - tum, in - ae - sli -

men - tum, in - ae - sli -

die sich sogleich einen Ton höher wiederholt und das „unaussprechliche Geheimnis“ ausdrückt. Von größter Zartheit ist die Stelle „irre prehensibilis est“, „ohne Makel“,

Two staves of music in C major, 4/4 time. The melody is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The lyrics are: ir - re - pre - hen - si - bi - lis est

die im weiteren Verlaufe Mozartisch ausklingt. Vom zweiten zum dritten Takt bemerken wir wieder jene harmonische Rückung, der wir schon im „Christus factus est“ begegneten. Nach Wiederholung des ersten Teiles schließt sich folgende Steigerung an:

Two staves of music in C major, 4/4 time. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*Cresc.*) marking. The lyrics are: a De - o, De - o, De -

Two staves of music in C major, 4/4 time. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: o.

worauf nach einer Generalpause der überaus innig-andächtige Schluß folgt.

Erst zehn Jahre später, es waren inzwischen die Symphonien Nr. 2–5 entstanden, im Jahre 1879, begegnet uns wieder ein kirchliches Werk, das Graduale

OS JUSTI

für vier- bis achtstimmigen gemischten Chor

an den Festen „Commune Doctorum“ und „Commune Confessoris non Pontificis“. In diesem Stück verleugnet sich Bruckner völlig; es ist rein lydisch gehalten, daher jedes Chroma ausgeschlossen. Das ganze Stück enthält kein einziges Versetzungszeichen, auch das H bleibt durchaus bestehen. Nur die Stelle, wo die Stimmen sich teilen und Frauen- und Männerchor einander gegenübergestellt werden, läßt unseren Bruckner erkennen, besonders da, wo die beiden Chöre sich vereinigen:

me - di - la - - bi - tur sa

tur sa

pi - en - li - am

pi - en - li - am

Der fugierte Mittelteil erhebt sich bei „loquetur judicium“ in schöner Steigerung zum Höhepunkt des Werkes, worauf der erste Teil zur Wiederholung gelangt. Der Schluß, eine Sopran-Melodie über dem fünfstimmig ppp von den übrigen Stimmen gesungenen Tonika-Dreiklang, würde uns eher auf Liszt als auf Bruckner schließen lassen. Darauf folgt im Choral unisono ein zweimaliges Alleluja.

Fünf Jahre später (1884) ist das Graduale

VIRGA JESSE,

für vierstimmigen gemischten Chor,

das mit obigem in einem Heft vereinigt ist, entstanden. *) Es gehört für das Fest der unbefleckten Empfängnis Mariae. Der Entstehungszeit nach steht es zwischen dem Te Deum und der VIII. Symphonie, also auf der Höhe von Bruckners Schaffen, es ist

*) Verlag Th. Rätzig, Wien (1886). Derzeit Schlesingersche Buchhandlung, Berlin.

wohl auch das vollendetste und prächtigste Stück unter den a cappella-Chören des Meisters. Nur ein auserlesener Chor wird dem Werke ganz gerecht werden. Hier zeigt sich uns Bruckner als Meister der „Weittonalität“, als welcher er sich frei in die entferntesten Tonarten bewegt ohne das Ziel, die Tonika, zu verlieren. Welch großer Unterschied zwischen dem streng in der Kirchentonalart bleibenden „Os justi“ und dieser modulatorisch überaus freien Motette! Bewundernd stehen wir vor dieser Meisterschaft, die beides gleich vollendet beherrscht.

Gleich der Anfang, diese herrliche Modulation aus Moll in das parallele Dur,

Feierlich, langsam. cresc. sempre.

Vir - ga Jes - se, vir - ga Jes - se,
vir - ga Jes - se flo - ru - il.

hebt uns empor in das Reich des heiligen Grals. Bei „floruit — hat geblüht“ begegnen uns wieder jene „Grals-Sexten“, die wir schon bei dem Tantum ergo

in Es-Dur betrachtet haben. Hier aber enden sie (bis auf den Tenor-Vorhalt) genau wie im Parsifal, hatte doch Bruckner, ehe er dieses Graduale schrieb, in Bayreuth des öfteren „höchsten Heiles Wunder“ erschaut. Nach einer Generalpause wiederholt sich die Stelle jetzt von g-Moll nach B-Dur aufsteigend. Nach abermaliger Generalpause ist das Wunder der Menschwerdung aus der Jungfrau folgendermaßen ausgedrückt:

sempre ff

Vir - go De - um et
ho - mi-nem ge - nu - it

Dieser Sprung aus dem Einklang in einen vollen Akkord in weiter Lage ist wieder eine Eigentümlichkeit Bruckners, die uns am schönsten in der Einleitung der IX. Symphonie entgegentritt, gleich zu Beginn (19. Takt), bei der herrlichen Ausweitung nach Ces. — Göttlicher Friede kommt über uns bei der Stelle:

De - us red - di - dit

pa - cem, pa - cem, pa - cem De - us
 pa - cem De - us red - di - dit

pa - cem De - us

mit der schönen Nachahmung im Alt. Dreimal, immer einen Ton höher, wiederholt sich diese Stelle, um zum Höhepunkt des Werkes emporzuführen.

pa - - - - - cem De - us

red - di - dit

Im stärksten Kontrast zu dieser Kraftstelle setzt nach einer Pause pianissimo ein ungemein inniger Abgesang von Mozartscher Schönheit ein und mündet in das Alleluja, das noch zwei große Steigerungen bringt. Wie in den Symphonien tritt auch

hier lange vor dem Schluß die Tonika ein. Nacheinander bringen die Stimmen das E im Alleluja-Jubel, als würden Himmel und Erde sich in diesem Ruf vereinen:

Al - le - lu - ia,

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Ten. Al - le - lu - ia,

ja, al - le - lu - ia

Nun folgt, pianissimo, abermals Alleluja, die innere Beseeligung ausdrückend. Nach dem zweiten Höhepunkt folgt auf einem Orgelpunkt der sehr innige Schluß, wobei der Tenor immer höher steigend die Führung übernimmt.

Fünf Jahre vor dem eben besprochenen Graduale (1878) entstand die Marien-Antiphon

TOTA PULCHRA,

die Bruckner seinem hohen Gönner Bischof Franz Josef Rudiger widmete. Sie ist ein Wechselsang für eine Solostimme und Chor mit sporadisch eintretender Orgelbegleitung wie in Liszt's

Kirchenhören. Bruckner verwendet hier ebenfalls die alten Tonarten, ohne aber streng an ihnen festzuhalten. Choralartig stimmt der Solotenor die Antiphon an, worauf der Chor dieselbe Melodie in Harmonisierung bringt:

p
To - la pulch-ra es Ma - ri - - a

Es folgt, vom Vorsänger vorgetragen und vom Chor nachgebetet, die zweite Hauptmelodie:

mf
Et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non est in te

Jetzt erst tritt die Orgel pleno ein bei „In gloria Jerusalem“, worauf der Chor in dreifachem Forte extatisch in A-Dur fortfährt: „In laetitia Israel“.

Bei der Wiederholung der beiden ersten Hauptgedanken erscheinen dieselben im Chor in neuer Harmonisierung, so besonders schön, mit echt Brucknerscher Ausweichung, die zweite Hauptmelodie:

f *dim.* *pp*
Ma - ler cle - - men - tis - si - ma

Das Weitere bis zum Schluß ist dem Chor zugeteilt, wobei vorzüglich Dreiklangsharmonien, wie im Palestrina-Stil, verwendet werden. Kurz vor dem endgültigen Schluß hat der Tonsatz F-Dur erreicht. Ohne Modulation, nur durch eine Halbtonrückung des Basses, mündet der Satz in die Tonika. Es ist dies eine beliebte Art der Schlußbildung bei Bruckner.

pp
num ad Do - mi - num
pp
ad Do - mi - num Je - - - sum

ppp
Je - - - sum Chri - - - stum.

Aus dem Jahre 1885 stammt das
ECCE SACERDOS,
 ein Gesang zum feierlichen Einzug des Bischofes
 in die Kirche.

Das Werk, für vier- bis siebenstimmigen gemisch-
 ten Chor, Orgel und drei Posaunen, erinnert in sei-
 ner Wucht und Erhabenheit an das T e D e u m. Die
 leere Quinfe, am Anfang gleich, gemahnt uns daran.
 Das braust daher mit Sturmgewalt und moduliert

Ec-ce sa-cer-dos ma-gnus, ec-ce sa-cer-dos ma-gnus

Organo pleno. 3 Posaunen.

kühn nach C dur. Das kontrapunktische „qui in
 diebus“ gipfelt wieder in dem „Gral-Motiv“. Nach
 einer Generalpause setzt doppelchörig das „Ideo
 jure jurando“ ein, wieder mit jener Harmonierückung
 beginnend, die wir schon im „Christus factus est“
 und „Locus iste“ erwähnt haben:

I - de - o ju - re ju - ran - do,

I - de - o ju - re ju -

Organo pleno. Posaunen.



Dom zu Linz (Inneres)

i - de - o ju - re ju - ran - do

ran - do, i - de - o ju - re ju -

Diese zyklisch übereinander getürmten Harmonien führen zu einer überwältigenden Kraftstelle. Noch ein zweites Mal setzt der Chor mit größter Macht ein, um dann auf dem A-Dur-Akkord ins drei-

sf *dim. sempre.*

In ple-bem su - am, in ple-bem su - am, in ple-bem

Organo pleno.

su - am

fache Piano zurückzutreten. Nun folgt der Gebets-
teil, welcher einen echt Brucknerschen Aufstieg ent-
hält:

cresc. sempre.

de - dil, de - dil il - li.

Orgel und
Posaunen

Der Vers „Gloria Patri et Filio“ ist choraliter behandelt. Den Schluß macht das „Ideo jure jurando“ in derselben Weise wie zuerst. Da das Werk für die Sänger überaus anstrengend ist, kann es für den praktischen Gebrauch nur großen Kirchenchören empfohlen werden.

Das letzte kirchliche Werk und eine der letzten Kompositionen Bruckners überhaupt ist das 1892 entstandene

VEXILLĀ REGIS

für vierstimmigen gemischten Chor a cappella

aus der Liturgie des Karfreitags. Das fromme Werk beginnt und endet in der phrygischen Tonart, zeigt aber in seinem Verlaufe ganz Bruckners Eigenart hinsichtlich raschen Tonartenwechsels. Gleich die erste Periode ist ein wundervoller Aufstieg aus der Kirchentonart nach G-Dur. Der letzte Takt zeigt wieder die so oft auftretende „Grals-Harmonie“, die wir aber als Bruckners Eigentum kennen lernten.

Weiter wendet sich der Tonsatz über H dur nach E dur:

ful - gel cru - cis, ful - - gel

dim. sempre.

cru - cis my - ste - ri - um.

Nach einem F-Dur-Satz endet das Stück mit folgendem herrlichem Schluß:

cresc. sempre. *f* *dim.*
vi - tam,

Et mor - le vi - tam, vi -

vi - tam

- lam pro - - tu - lil.

In diesen Kirchen-Kompositionen hat Bruckner einen Schatz hinterlassen, der noch zu sehr im Verborgenen liegt. Mögen sich recht viele Schatzgräber finden, ihn zu heben! Wir Deutsche haben die Ehrenpflicht, uns des heimischen Schaffens anzunehmen, besonders aber das Vermächtnis unserer Großen zu hegen und zu pflegen. Unsere vorzüglichen Dom- und Stiftschöre sind gewiß imstande, selbst die schwierigeren von diesen Chören zu bewältigen; aber auch für einfachere Verhältnisse wird sich ein oder das andere Werk eignen. Jeder Chorleiter sollte seine Ehre darein setzen, wenigstens einige Werke Bruckners in sein Kirchenprogramm aufnehmen zu können, Werke jenes Meisters, dessen Wahlspruch bei seinem künstlerischen Schaffen hieß: „Omnia ad maiorem Deigloriam“.

*

Berichtigung: Erst in jüngster Zeit hat sich herausgestellt, daß die Antiphon „Tota pulchra“ schon am 30. März 1878 anlässlich des 25jährigen Bischofsjubiläums Franz Josef Rudigers entstanden und bei diesem Anlaß in der Vokalkapelle des Mariä-Empfängnis-Domes in Linz unter Chordirektor Johann Burgstaller am 4. Juni 1878 erstmalig aufgeführt wurde. — Damit seien die Mitteilungen auf S. 23 richtiggestellt. Die Drucklegung erfolgte allerdings erst 1884.

IV. DIE GROSSEN KIRCHLICHEN WERKE

„Von der Gottheit einstens ausgegangen,
Muß die Kunst zur Gottheit wieder führen.“

MESSE Nr. 1 in d-Moll.

Solange Bruckner mit der kirchlichen Kunst als Stiftsorganist in St. Florian und als Domorganist in Linz in engster Berührung war, bewegte sich auch sein künstlerisches Schaffen fast ausschließlich in diesem Rahmen. Mit der Übersiedlung nach Wien, in einen anderen Wirkungskreis, verließ er diesen Zweig fast vollständig, er hatte sich der Symphonie zugewendet. Aus dieser Tatsache würden Uneingeweihte und Böswillige schließen, Bruckner sei nun ein ganz anderer geworden, seine großen kirchlichen Werke seien nur Gelegenheits-Kompositionen und nun erst habe er sich aus der „Knechtschaft der Kirche“ befreit. Dem ist aber nicht so. Die Gottesidee findet sich nach wie vor auch in allen seinen späteren Werken und nur die freiere Form ist es, die Bruckner veranlaßt, auf das Gebiet der Symphonie überzugehen. Auch als Symphoniker blieb er, was Dr. Eduard v. Liszt über seinen großen Neffen gesagt, ein „Minnesänger der Gottheit“. Bruckners Messen sind die Vorhallen zu dem unendlich sich weitenden Freilichtdome seiner Symphonien.

Aus der Reihe der teils noch unveröffentlichten kirchlichen Werke Bruckners ragen als Meisterwerke hervor: die Messe in D, die e-Moll-Messe und die „Grosse Messe in f-Moll“ sowie das gewaltige „Te Deum“ und der 150. Psalm.

In der Zeit der Haydn-Mozart-Schubert'schen Kirchenmusik aufgewachsen, hat Bruckner die bleibenden Werte dieser an den Zeitgeschmack oft weitgehende Konzessionen machenden Schöpfungen aufgenommen. Entschieden ernster und tiefer ist die Brucknersche Auffassung der textlichen Vorlage, deren Geist ihm, dem strenggläubigen Katholiken, restlos aufgegangen ist. Bruckner hat, wie seine eben genannten Vorgänger, das Wort des Psalmisten: „Lobet ihn mit Zimbeln und Pauken“ wörtlich genommen. Er entfaltet einen Prunk und Glanz in den Farbmischungen des Orchesters und des Chores, der an Leuchtkraft der Farbenpracht Rubens'scher Gemälde vergleichbar ist. In diesem Sinne erkennen wir in Bruckners Messen (die in e-Moll ausgenommen) die direkte Nachfolge der Wiener Schule. Sie entsprechen ganz den reich und phantasievoll ausgestalteten Zeremonien des katholischen Gottesdienstes. Im hellen Lichterglanz erstrahlende Altäre, Priester im Goldornate, fliegende Fahnen, Weihrauch, Glockengeläute, Prozessionen an hohen Festtagen, dann wieder Zerknirschung, Bußstimmung der Fasten- und Adventzeit, stille Meditation in nur vom rötlichen Scheine des „ewigen Lichtes“ spärlich er-

hellten, düsteren Kirchenräumen glauben wir in dieser Musik zu erleben.

Als erstes großes Meisterwerk steht Bruckners D-Messe*) vor uns. Die noch sehr in Banden Mozarts liegende „Missa solemnis“ und das „Requiem“ aus der Florianerzeit des Meisters können kaum als Vorstufen zu jenem erstaunlichen Erstlings-Meisterwerk gelten. Zumindest führt vom Requiem noch eine turmhohe Steilstufe zu ihm hinauf. Das Werk ist seinen Vorläufern gegenüber so unerhört kühn, daß es uns noch heute ein Rätsel erscheint, wie es entstehen konnte. Die einzige Erklärung hiezu gibt Bruckner selbst, wenn er später einmal sagt: „I hab' mi net traut.“ Er hat sich tatsächlich aus Ehrfurcht vor der Lehre und aus Respekt vor seinen Lehrern nicht getraut, die Grenzen ihrer Lehrsätze zu überschreiten. Erst das Beispiel Richard Wagners löste ihn vom Banne. Wie groß die innere Kraft Bruckners damals schon war, sagt uns die Tatsache, daß sich in der D-Messe kaum ein Anklang an den „Tannhäuser“, das einzige ihm damals bekannte Wagner'sche Werk, vorfindet. In dieser Messe begegnen uns, wie wir bald sehen werden, viel mehr Motive, die uns aus späteren, damals noch nicht aufgeführten oder vorhandenen Werken Wagners bekannt sind, und zwar aus „Tristan und Isolde“, dem „Ring“ und aus „Parsifal“*), welche Tatsache wieder einmal beweist, wie Zeitgenossen unabhängig voneinander dieselben Eingebungen empfangen, die-

*) Vergleiche das bei dem Tantum ergo in Es dur Gesagte.

selben Ideen aussprechen können. In ihrem innersten Kern ist Bruckners Musik von der Wagners doch wesentlich verschieden und besonders diese Messe weist mehr auf die Vorbilder Beethoven und Schubert hin. In der Orchestertechnik allerdings verwendet Bruckner schon die Liszt-Wagner'schen Errungenschaften. Wie Wagner für seine Bühnenerwerke den symphonischen Orchesterstil verwendet, so tut dasselbe Bruckner in seinen Messen. Anstatt der herkömmlichen melodischen Periodenbildung bedient sich Bruckner des leichter beweglichen, den verschiedenen Gedanken- und Gefühlssphären des Textes akkommodierbaren Motivs, wie dies schon Beethoven in seiner „Missa solemnis“ getan hat. Inhaltlich steht Bruckners Messe freilich in starkem Gegensatz zu Beethovens Meisterwerk; dort erleben wir ein Aufgehen in Gott, hier eine „Auseinandersetzung“ mit Gott.

Schon der erste Teil der Bruckner'schen Messe, das Kyrie, zeigt eine wesentlich andere Behandlung als das bei Beethoven und den anderen Meistern der Wiener Schule. Nicht vor dem Throne des Allerhöchsten in seinem Anblick, wie dort, fleht der Mensch das „eleison“, nein, als zerknirschter Sünder, unwürdig des Anblicks der Gottheit, läßt er seinen Ruf um Erbarmen ertönen.

Tief ernst, mit dem Ausdruck inbrünstigen Sehens, erhebt sich über dem Orgelpunkt auf D ein an das „Sterbelied“ in „Tristan und Isolde“ erinnerndes Motiv in kanonischer Führung,

Adagio (ma non troppo).

Streich. *p* ausdrucksvoll

Cell. Ctrb. *p*

u. s. w.

das später in wehmütige, absteigende Sextakkordharmonien übergeht, worauf die Kontrabässe in Gegenbewegung mit Halbtonschritten seufzend dazutreten. Nach diesem zwanzigtaktigen Vorspiel erst beginnen Soprane und Alte mit dem Hauptmotiv ihr zaghaftes Flehen, dem sich bald die Männerstimmen, in der Sekunde nachahmend, gesellen. Vereint bringen die Stimmen das Hauptmotiv, nun verengert und in Umkehrung, reich umrankt von Triolen-Figurationen der Violinen.

f *>*

Ky - ri - e

Nach einem abermaligen, demüthvollen Anruf wagt der Sünder einen Blick gegen den Himmel, während die seraphischen Klänge des Orchesters Himmelsfreuden ahnen lassen. Dieser Aufstieg begegnet uns auch in mancher Symphonie.

p *crescendo.*
Ky - ri - e - le - i - son

Nach einem abermaligen Aufblick wenden sich drei Solostimmen an den Gottessohn, den Mittler, mit vertrauensvollem Bitten: „Christe eleison“ (Umkehrung des Hauptgedankens),

Sopr. Solo Chri - slel Chri -
All Solo *p* Chri - slel
Holzbl.
sle Chor Chri
Ten. Solo *p* Chri - slel Chri - slel

die der Chor mit hauptsächlichlicher Verwendung des das Thema beschließenden Sekund-Motives fortsetzt. Die Überleitung, welche ungemein zart und harmonisch kühn gehalten ist, durchziehen die Silberfäden einer Solo-Violine, während der Chor einen zweimaligen Unisono-Ruf „Kyrie eleison“ einfügt.

Das zweite Kyrie beginnt wieder mit der kanonischen Nachahmung des Hauptthemas (zwischen Alt und Baß), die nun aber mit Teilnahme auch der übrigen Stimmen reicher ausgestattet und fortgeführt wird. Dabei wird der Quintsprung des Hauptthemas zur Oktave erweitert. Mit diesem Oktavmotiv (unisono) erreicht der Satz den ersten Höhepunkt. Nun folgt wieder der oben angeführte Aufschwung ge'n Himmel und von dort schweben, gleich der Taube im „Parsifal“, Gnadenströme hernieder.

mf ruhig
Horn
Fag.

Kurz vor dem Schlusse erreicht das Stück seinen zweiten Höhepunkt, wobei in der absteigenden Tonreihe der Oberstimmen (wie auch in dem eben angeführten Notenbeispiel) schon das Thema des „Agnus“ vorgebildet ist,

sf
 Ky - ri - e e - le - i - son,
sf
 Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e,

während in den Singstimmen das Oktavmotiv erklingt, welches im Orchester schon beim ersten Kyrie aufgetreten ist. Nachdem der Chor unisono geschlossen hat, folgt ein kurzes Nachspiel des Orchesters auf Orgelpunkt D, in der Stimmung noch ernst, aber hoffnungsvoll.

Die Bestimmung des Werkes für den praktischen Gebrauch beim Gottesdienste geht daraus hervor, daß die Anfangsworte des Gloria sowie des Credo, die in der Liturgie vom Priester intoniert werden nicht komponiert sind. Charakteristisch für das Gloria ist die aus Tonleitern und Tonleiterteilen bestehende Figuration, die einen freudigen Zug in das Ganze bringt und die stark kontrastierenden Teile zur Einheit verbindet.

An die Intonation des Priesters anschließend, beginnt der Chor unisono, gleichsam den Choral fortsetzend, das Gloria.

Et in terra pax ho - mi - ni -
Allegro p
 Horn
p Br.
con octava
 bus bo - nae vo - lun - ta - tis
ppp
cresc.

Ein Crescendo der unisono aufsteigenden Streicher führt zu dem fortissimo eintretenden „Laudamus te“, bei welchem auch das ganze Orchester brausend einsetzt. Wieder bemerken wir im Sopran Bruckners beliebte Oktavsprünge. Stark kontrastierend leiten Oboen, Flöten und tiefe Streicher zu dem demütigen „Gratias agimus“ über.

Sopran
 Gra - ti - as a - gi - mus
p
 All.
 Vc. u. Br.

fi - - bi

A musical score for a vocal line, likely a soprano or alto, with the lyrics 'fi - - bi'. The music is written on a single staff in a treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of several notes, including a long note on 'fi' and a shorter note on 'bi'.

Nun aber heben sich Chor und Orchester in Lobpreisung der großen Herrlichkeit Gottes des Herrn, des himmlischen Königs und allmächtigen Vaters, in enthusiastischem Schwunge empor.

Abermals tritt dann das „Gratias“ ein, es ist nun an Gottes Sohn gerichtet, der als Mittler der Menschheit näher steht. Bruckner behandelt den folgenden Teil mit besonderer Liebe. Soli und Chor wenden sich abwechselnd vertrauensvoll an Christus, dessen Erlöserwerkes sie gedenken. Bei „Qui tollis“ teilen sich die Oberstimmen; seraphische Klänge der Holzbläser umglänzen sie:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

A musical score for a vocal line with the lyrics 'Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di'. The score includes parts for the vocal line (Soprano/Alto), Oboe (Ob. Fl.), Horn, and Bassoon/Clarinet (Fag. Kl.). The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line is marked with a forte (f) dynamic. The instrumental parts include a prominent Horn part and a Bassoon/Clarinet part.

Die Orchesterbehandlung bei der Wiederholung des „Qui tollis“ erinnert lebhaft an das Kolorit zu Anfang der VII. Symphonie. Von eigentümlich wehmühtiger Stimmung ist das „Miserere nobis“ erfüllt.

mi - se - re - re mi - se - re - re

A musical score for a vocal line with the lyrics 'mi - se - re - re mi - se - re - re'. The score includes parts for Soprano (Sopran. All.), Tenor (Tenor.), Bass solo (Baßsolo), and Drums (Paukenwirbel auf A.). The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line is marked with an allargando (All.) tempo. The instrumental parts include a Bass solo and a drum part.

Bruckner erinnert sich dieser Stelle im Adagio der „Neunten“ (Buchstabe S), wo sie kurz vor Schluß in den Holzbläsern nur wenig verändert auftritt, aber nicht etwa als unmotivierte Episode, sondern als Umkehrung des Gesangthemas. Ein zehntaktiges Zwischenspiel, auf dem Orgelpunkt in der Dominante der Haupttonart, leitet über zum Wiederholungsteil, der bei „Quoniam“ eintritt. Im Wechselgesang zwischen Soli und Chor bereitet sich ein zweiter Höhepunkt vor, der bei „Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris“ erreicht wird. Der Unisonochor, die Blechbläserharmonien, die stampfenden Tonleiterbässe und die blitzenden Violinfiguren vereinigen sich hier zu großartiger Wirkung. Und nun das Schlußwort! Eine grandiose Fuge über das lapidare, an Bachs B-A-C-H-Thema erinnernde Amen-thema:

All. A - men, a - men

A musical score for a vocal line with the lyrics 'All. A - men, a - men'. The score includes parts for Violin (Viol.) and Cello/Oboe (Cell. Ob.). The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line is marked with an allargando (All.) tempo. The instrumental parts include a Violin part and a Cello/Oboe part.

Von besonderer Schönheit sind graziöse Violinfiguren, welche die ganze Fuge begleiten. Nach Beendigung der Exposition folgt eine unvollständige, freie Durchführung, welche nun gleich die Umkehrung und Engführung des Themas, dann die Verbindung der ursprünglichen Gestalt des Hauptthemas mit seiner Umkehrung und gleichzeitiger Engführung verwendet. Endlich klingt die Fuge über einem Orgelpunkt auf der Dominante aus. Vereint, in wichtigen Akkorden, führen Chor und Orchester den Satz jubelnd zu Ende.

Eines der feurigsten Glaubensbekenntnisse, geboren aus tiefster Überzeugung, erleben wir im Credo. Glaubensfreude und Glaubenszuversicht, aber auch Glaubensmut künden schon die Einleitungstakte:

Moderato.
Da - irem o - mni-po - ten - tem,

Chor,
unisono.

Voll. Orch.

Die eingeklammerten Motive (in der Violinfigur der „Amen-Fuge“ des Gloria vorgebildet) des „Glaubensbekenntnisses“

Anton Bruckner: Requiem-Exzise XII q-Moll Mc22c

Von besonderer Schönheit sind graziöse Violinen welche die ganze Fuge begleiten. Nach Beendigung der Exposition folgt ein vorübergehender Durchführung, welche nur die Umkehrung der Fuge des Themas, d. h. die Verbindung der ursprünglichen Gestalt des Hauptthemas mit seiner Umkehrung in gleicher Weise darstellt. Endlich sind die Orgelpunkte auf der Dominante auf Violinen wachsenden Akkorden, führen Chor und Orchester der Satz hinein zu Ende.

Eines der frühesten Glaubensbekenntnisse, geboren aus tiefster Überzeugung, übersteht im Glauben die Freude und Gläubensversicht, aber doch Glaubensmut sünden schon Einigungsgelübde:

Moderato Da fremd o mni- les

Die eingekammerten Motive (z. B. Violinfigur der „Amen-Fuge“ des Gloria) (gebunden) des Glau-

96

benskämpfer“-Themas beherrschen den größten Teil des Credo, wie auch der Oktavsprung des Chors im ganzen Satze reichlich verwendet wird. Beim „Deum de Deo“ wandelt sich das Hauptthema zur freudigen Fanfare, die an mehreren markanten Stellen wieder auftritt.

Volles Orchester

Über einem Orgelpunkt auf der Tonika, bei „Genitum“ glätten sich die hochgehenden Klangwogen, wobei das Hauptmotiv in kanonischer Nachahmung in der Sekunde abwechselnd zwischen Violinen und Celli durch die ganze Tonleiter emporgeführt wird:

Nach einer kurzen Steigerung erscheint dasselbe Motiv in den Bässen, während die Violinen das vorher schon in den Mittelstimmen aufgetretene echt Mozartsche Trillermotiv (wie z. B. in der D-Messe Nr. 7) entgegenstellen:

Die eingeklammerte Wiegefigur bereitet den Rhythmus des nun in Fis-Dur eintretenden „Et incarnatus“ vor. Drei Solostimmen beginnen den unheimlich innigen und klangschönen Adagio-Teil, der in den Harmonieen des Anfanges an den 150. Psalm (Buchstabe A) erinnert.

Sopran
All
Tenor
Sreicher

Et in-car-na-lus est de
Et in-car-na-lus est de
Et in-car-na-lus est, in-car-na-lus
Spi-ri-lu San-clo
Spi-ri-lu San-clo
est de Spi-ri-lu San-clo

Bald gesellt sich der Solobaß dazu, worauf auch der Chor das Wunder der Menschwerdung des Gottessohnes besingt. Dröhnende Akkorde der Trompeten und Posaunen, von Streicherfiguren umrauscht, stützen den Unisonochor beim „Crucifixus“, bis die Klangmassen plötzlich abbrechen. In einigen Akkorden des Chors wird das Leiden und Sterben Christi ergreifend ausgedrückt:

Soli
All
Orgel
Sopr.

pas-sus pas-sus
et se-pu-lus est
pul-lus est

In den letzten Takten des „sepultus est“ gedenkt Bruckner des von ihm so hochgeschätzten und eingehend studierten Requiems von Mozart, wie noch oft auch in den Symphonien. Aus der folgenden 28taktigen Orchesterschilderung spricht schon der Symphoniker zu uns. Über Paukenwirbel auf a huscht von einem Instrument zum andern das aufgeregte Motiv (seine Herkunft vom Fugenthema des Gloria ist leicht erkennbar):



dessen letzter Takt verkleinert immer mehr Bewegung erzeugt. Erdbeben — — die Erde erzittert, spaltet sich und verklärt schwebt der Heiland aus dem Grabe empor. Chor und Orchester jubeln: „resurrexit!“ er ist auferstanden! Hier erinnert sich Bruckner seines siebenstimmigen „Ave Maria“, in welchem er bei „Jesus“ das Vorbild zu diesem „resurrexit“ geschaffen hatte. Im weiteren Verlauf des Credo ist die Schilderung des jüngsten Gerichtes besonders eigenartig und hervorragend.

poco a poco cresc.

Sopran
Alt

Tenor
Baß

ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re, ju - di - ca - re

ca - re ju - di -

Von stampfenden Bässen (Orgelpunkt auf f) getragen und von lebhaften Figuren der Streicher

umrauscht, hebt sich das von Posaunen gestützte Thema des Tenors unheimlich und erschütternd hervor. Wir begegnen diesem Gedanken später, nur wenig verändert, wieder als Nachsatz des Hauptthemas der VII. Symphonie.

Dieses düstere Gemälde des Weltgerichtes wird nun abgelöst von dem Bilde unvergänglicher Herrlichkeit des Reiches Gottes im „cujus regni“. Im Verlaufe dieses breiter ausgeführten Teiles, in welchem eine längere Trillerkette der Violinen den Unisonogang begleitet, tritt wieder, fast unmerklich das Motiv des Credo-Anfanges ein, wodurch die Wiederkehr des Hauptteiles vorbereitet wird. In der mehrfaktigen Orchesterüberleitung begegnen wir einer Stelle, die ähnlich häufig bei Bruckner wieder auftritt und durch die rasche Folge von Dur und Moll sehr an Schubert erinnert.

Bei „Et in spiritum“ beginnt die Reprise mit dem Hauptthema, außer welchem noch die daraus gebildete „Fanfare“ an die Exposition erinnert.

Von den Einzelheiten dieses letzten Teiles sei das liebliche, kurze, kanonische Soloquartettsätzchen „Qui cum Patre“ hervorgehoben. Die nachahmen-

den Stimmensätze und die Sextakkordharmonieen des Nachspieles

finden sich genau wieder in dem 1861 entstandenen Offertorium „Afferentur“. Das Motiv des letzten Taktes bildet die Figuration zu der, die Einheit der Kirche symbolisierenden Steigerung des „et unam sanctam catholicam“, die in die Siegesfanfare des Hauptthemas mündet. Volles Vertrauen auf ein ewiges Leben atmet das „Et vitam“.

Das „Amen“, bald in mächtiger Stärke, dann wieder pianissimo in sich hineingesungen, zeigt uns so recht die innerliche Beglückung und den Triumph des naiv Gläubigen.

Im Vergleich zu den vorangegangenen Sätzen scheint uns das Sanctus der am wenigsten inspirierte Teil zu sein. Es beginnt mit einem aufsteigenden Motiv der tiefen Streicher dem der Chor unisono folgt:

Nach Wiederholung dieses Anrufes auf fis und b bei gleichzeitiger Steigerung tritt in gewaltigen Akkorden das ganze Orchester ein. Mäßig bewegt setzt das „Pleni sunt coeli“ ein, das im Wechselgesang zwischen dem Baß und den übrigen Stimmen

fortgeführt wird. Eigentümlich durch den schroffen, stufenförmigen Harmoniewechsel ist das „Hosanna“: das in jubelnden Klängen schließt.

Bläser

Sopr. } Ho - san - na in ex - cel - sis
All }
Sfr.

Im *Benedictus* läßt Bruckner seinen Gefühlen freien Lauf; es ist der verhältnismäßig am weitesten ausgespannene Teil des Werkes. Schon die Orchester-*stereineleitung* nimmt 16 Takte für sich in Anspruch; sie ist aber auch von hervorragender Schönheit in der Erfindung und in der Klangwirkung. Die beiden Anfangstakte enthalten in der Oberstimme den Hauptgedanken des Satzes:

Moderato

Viol.
dolce
Sfr.
Kl.
p Dauke
Holzbl.
Horn

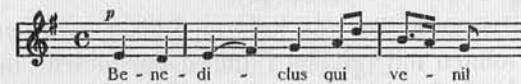
Im dritten Takt begegnet uns ein Motiv, das der Meister im Gesangthema seiner VIII. Symphonie in



Anton Bruckners erster Lorbeerkranz

wundervoller Weise wieder aufnimmt; endlich gemahnt uns der nach aufwärts sich lösende Vorhalt im letzten Takt an „Tristan“, den Bruckner ein Jahr nach der Entstehung dieser Messe in München kennen lernte (übrigens hat vor Wagner den „Tristan-Seufzer“ schon Spohr im Adagio seines Doppelkonzertes in h-Moll für zwei Violinen, und zwar genau so wie Wagner geschrieben).*)

Einer prachtvollen Wendung nach e-Moll folgt sogleich die Hauptmelodie verkürzt in Achtelnoten, wie sie später auch von den Singstimmen reichlich verwendet wird. Nun erst treten die vier Solostimmen im Wechselgesange ein. Der Alt betet vor,



Tenor und Baß antworten; dann übernimmt der Sopran die Führung, bis er mit dem Alt vereint die Hauptmelodie des Werkes verkleinert bringt. Tenor und Baß wiederholen das innige Duett. Ein kurzer Chorsatz in demütiger Haltung beschließt den ersten Teil.

Der Mittelsatz setzt mit folgender Cellomelodie ein,



*) Dr. Ernst Kurth weist in seiner „Romanischen Harmonik“ (Max Hesse's Verlag, Berlin) noch weitere Fälle nach.

die von den Singstimmen unter stets wechselnder harmonischer Beleuchtung weitergeführt wird. Dieser Teil erinnert in seinem Kolorit stark an das „Et incarnatus“ der f-Moll-Messe und an die Durchführung des Gesangsthemas im Adagio der V. Symphonie.

Ein Orgelpunkt auf der Dominante beendet diesen wunderbaren Teil. Der Rhythmus des zuletzt vom Chor gebrachten „Domini“ ist das Hauptmotiv des zum Hauptteil zurückleitenden längeren Zwischenspiels. Zuerst von den hohen Holzbläsern gebracht,



ergreifen es später die tieferen Bläser, während es die Violinen mit reichen Figuren umspielen. Im Finale der I. Symphonie, welche dieser Messe unmittelbar folgt, feiert dieses Motiv wahre Triumphe.

Auch nach dem Wiederholungsteil wird wieder ein mehrtaktiges Orchester-Zwischenspiel eingeschoben, wobei das obige, weiter ausgestaltete Motiv den Eintritt des aus dem Sanctus herübergenommenen „Hosanna“ vorbereitet. So entwickelt sich ein Gedanke aus dem andern; es ist ein organisches Wachstum in dem Satz, welche Tatsache hier allen böswilligen Kritikern als Widerlegung ihrer so oft gerade darauf Bezug habenden Anwürfe entgegengehalten sei. An jedem beliebigen Satze Bruckners läßt sich dies übrigens nachweisen.

Der würdige Schlußstein zu dem herrlichen Werke ist das „Agnus Dei“, das seine Hauptmotive aus

dem Kyrie ableitet. Unisono beginnen die Streicher mit dem im letzten Kyrie von Sopran und Alt eingeführten diatonischen Abstieg (5. Notenbeispiel im Kyrie), der hier nur schärfer rhythmisiert und in dieser Form mit dem „Spermmotiv“ im „Ring des Nibelungen“ identisch ist.



Das Quintmotiv des Chors ist aus dem Hauptthema des Kyrie gewonnen. Tiefe Zerknirschung und Erlösungssehnsucht spricht das „Qui tollis“ aus. Eine einzelne Baßstimme nur wagt es, das „Miserere“, „Erbarme dich“, zu flehen;



demütig folgt der Chor mit inbrünstigem Bitten.

Musical score for the 'Miserere' section. The top staff is for Soprano, Alto, and Tenor, with lyrics 'Mi - se - re - re'. Below it are staves for Woodwinds (Holzbl.) and Violins (Viol.). The bottom part of the score shows the vocal line for 'no - bis.' with piano accompaniment.

Ein zweites Mal erhebt der Fürbitter seine Stimme und der Chor folgt ihm bittend nach. Zuversichtlicher wiederholt der ganze Chor das „Miserere“. Aus komplizierten Harmoniefolgen wendet sich der Ton-satz, mit einer einfachen Kadenz schließend, in reines B-Dur. Ein kurzes Zwischenspiel mit seufzen-

Musical score for the string section (Streicher). It shows a complex rhythmic and harmonic passage with various dynamics and articulations.

den Vorhalten leitet zum zweiten „Agnus Dei“, einer teilweisen Wiederholung und Umgestaltung des ersten auf der Dominante. Das „Qui tollis“ erfährt dabei eine weitere Ausgestaltung. Die Zweiund-dreißigstel-Triolen der Violinen erinnern an dieselben Figuren im ersten Satze der I. Symphonie. Nach Wiederholung des „Miserere“ und einer Orchester-überleitung folgt das dritte „Agnus“, nun in der Grundtonart und fortissimo. Ein Orgelpunkt auf der Dominante leitet zum „Dona nobis“, das dem „Et vitam“ im Credo fast genau entspricht. Eine hoch-poetische Idee spricht sich darin aus: Friede im ewigen Leben!

Mit dem zur Sekunde verengerten Hauptmotiv des Kyrie, dem Dreiklangs-Aufstieg des Chores und den „Parsifal“-Klängen der figurierenden Streicher wird ähnlich wie im dritten Kyrie der Schluß herbeige-führt. In den letzten Takten aber löst sich jeder Schmerz in Gottseligkeit.

Zu den Beziehungen, welche wir zwischen dieser Messe und den Symphonien unseres Meisters bisher nachgewiesen haben, kommt in den Takten vor Ein-tritt des letzten Orgelpunktes auf der Dominante noch eine neue, sehr bedeutungsvolle. Zum erstenmal tritt hier in den Bläsern ein Rhythmus auf, den wir als „Lieblingsrhythmus“ Bruckners ansprechen können, da er in seinen Symphonien unzähligmale wieder-kehrt; es ist die Teilung der Hälften eines geraden Taktes in zwei und drei Teile, wodurch der Rhythmus oder entsteht. Obzwar schon der

„Vater der Symphonie“, Haydn, in seiner B dur-Symphonie Nr. 12 (Durchführung) diese rhythmische Eigenheit anwendet, ist doch Bruckner der Erste, der diese in solcher Ausdehnung und thematischer Bedeutung in die symphonische Musik hineinträgt. So begegnet uns dieser Rhythmus, um nur einige Beispiele anzuführen, als Violin-Ranke in der Gesangsgruppe des ersten Satzes der „Dritten“, als zweites Thema der Hauptgruppe im ersten Satz der „Vierten“; in der sechsten Symphonie hat der Hauptteil des ersten Satzes diesen Rhythmus und im Fünftönegedanken des Gesangthemas im ersten Satz der „Achten“ erscheint er am tiefsten beseelt.

Unmittelbar nach der D-Messe schuf Bruckner die als „Erste“ geltende C-Moll-Symphonie neben kleineren Chorwerken.

MESSE NR. 2 in e-MOLL



Als nächstes großes Werk folgt 1866 die achtstimmige Messe in e-Moll mit Blasorchester (zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen).

Abt Alban Schachleitner hat in dem Eröffnungsartikel der „Musica Divina“, „Unsere kirchenmusikalischen Ideale“, herrliche Worte über dieses Werk, das er als ideale Maßkomposition hinstellt, geschrieben. Wahrhaftig, dieses Werk ist ein Unikum in der gesamten Maßliteratur! Trotz ihrer Knappheit und der Beschränkung in den Mitteln übertrifft sie an Ernst und Kirchlichkeit ihre prunkvollen Schwestern. Wie einst die „Papae Marcelli“, so ragt Bruckners E-Moll-Messe über alle Gipfel neuzeitlicher Maßkomposition gigantisch hinaus.

Das Kyrie ist fast durchgehends achtstimmig a cappella gehalten. Die stellenweise Begleitung der Hörner und Posaunen (wegen der fast unvermeidlichen Intonationsschwankungen des Chors gefährlich anzuwenden) ist unobligat. Wie im Palestrina-Stil, setzt zuerst der zweite Alt mit der Tonika, dann der zweite Sopran mit der Quinte, endlich der erste Alt mit der kleinen Terz ein, worauf der erste Sopran die Quinte um eine kleine Sekunde überbietet (eine sehr beliebte Art des Stimmeneinsatzes bei Bruck-

ner), wodurch das Ganze jenen sehnenenden Ausdruck erhält, der dem „Kyrie eleison“, „Erbarme dich, o Herr“ entspricht.

Ky - ri - e e - le - i - son

Ruhig *p* *cresc.*

Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son

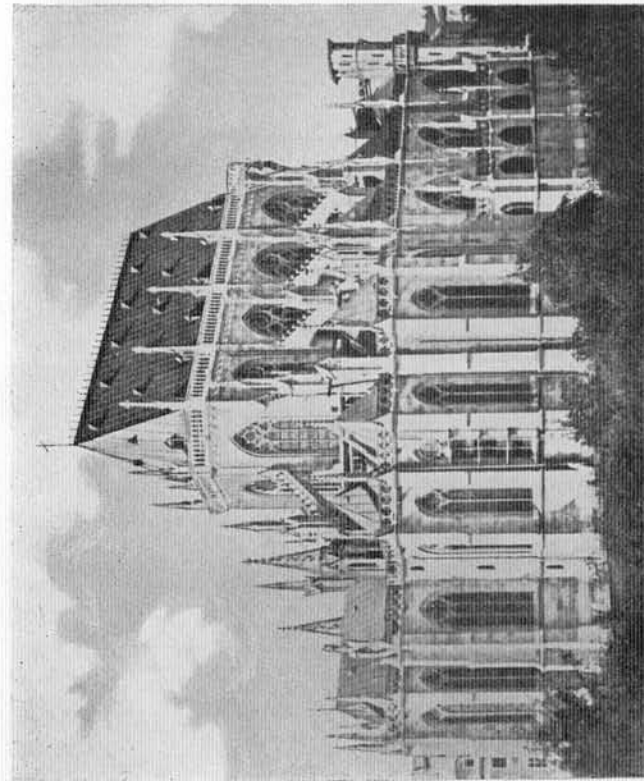
Auch hier begegnet uns wieder Bruckners Vorliebe für Sekund-Vorhalte und Häufung von Sekund-Reibungen (siehe 3. Takt), die wir schon früher erwähnt haben.

Bald wird das Flehen dringlicher, zuversichtlicher, um dann wieder in Hoffnungslosigkeit zurückzusinken. Denselben herrlichen Satz wiederholt nun der Männerchor, dessen Nachsatz aber weichere Töne anschlägt und mit einer für Bruckner charakteristischen Sequenz auf Orgelpunkt

Tenöre *dim.* *sempre dim.*

Ky - ri - e e - le

Bässe *ff*



Dom zu Linz



endet. Das hier nur schüchtern auftretende Viertel-
motiv dieses Abgesanges erhält im Schlußteil des
Kyrie, nachdem das Christe die höchste Steigerung,
den verzweifeltsten Aufschrei gebracht hat, die Be-
deutung eines „Friedensmotives“.

Diesem doppelchörigen ersten Teil, in welchem
Frauen- und Männerchor getrennt ihre Bitten vor-
bringen, folgt nun der mit höchster kontrapunkti-
scher Kunst durchgeführte achtsimmige Mittelteil
„Christe eleison“.

Während Bach, Mozart, Beethoven, Liszt
in ihren großen Messen im „Christe“ zartere, kind-
lichfromme Töne anschlagen, weicht Bruckner hier
(im Gegensatz zu seinen anderen Messen), wie
Dr. G. Göhler bemerkt, von der herkömmlichen
Auffassung ab. „Bruckner kehrt in dieser Messe das
Verhältnis der Teile gerade um“. Die eigentlich
„tragischen Akzente“ sind für das „Christe eleison“
aufgespart.

Ein einfaches, in Sekundschriften bis zur großen
Terz aufsteigendes Hauptmotiv und seine Umkeh-
rung, sowie der die Viertelbewegung des ersten
Kyrie-Abschlusses weiterführende Kontrapunkt

1. Sopran
mf

2. Sopran Chri - - - ste

bilden das äußerst einfache Material zu dem kontrapunktischen Wunderbau des Mittelteiles. Die irrenden, hart sich reibenden Stimmen finden erst einen Halt, nachdem der zweite Baß das Hauptmotiv in dreimaligem Aufstieg um je eine Sekunde höher gebracht hat. Es ist, als wende sich die ganze sündige Menschheit mit Verzweiflungsrufen an Christus, den Erlöser. Plötzlich bricht das Sturmgebet ab – wieder ein echt Brucknerscher Zug – und der dritte Kyrie-Teil setzt analog dem Anfange ein. Nur der zweite Sopran führt jetzt die oben als „Friedensmotiv“ bezeichnete Viertelranke ein,

Ky - ri - e

wodurch der ganze, sich nun zur Achtstimmigkeit ausbreitende Tonsatz milderen Charakter annimmt. Ein letztes Aufbäumen,

Ky - ri - e, Ky - ri - e

(Hörn. Pos.)

dann weicht der Zweifel einem seligen Hoffen. Die Stimmen vereinigen sich in einen vierstimmigen a cappella-Satz mit dem rührenden Schluß:

Ky - - - -

Ky e - lei - son, e -

ri - e

lei - son e - lei - son Ky - ri -
ri - e Ky ri -

e e - le - i - son

In asketischer Einfachheit beginnt das Gloria mit einer phrygischen Melodie der Soprane und

Alte, welche die Intonation des Priesters ergänzt.
Eine akkordische Figur der Fagotte ist dem Gesang gegenübergestellt.

Allegro El in ter - ra pax ho -
Sopr., Alt *p*

Fagott *p*

mi - ni - bus bo-nae vo - lun - ta - lis

Diese Figur zieht sich durch das ganze Gloria mit immer verändertem Ausdruck und doch das Verschiedene zur Einheit zwingend.

Bei „Laudamus“ erst beginnt der Gloria-Jubel in Chor und Orchester, der durch das innig gebetete „Adoramus“ eine kurze Unterbrechung erfährt.

Gra - li - as a - gi - mus

(Klar.) (Oboen)

(Fag.) (Horn)

li - bi prop - tes mag - nam

Gra - li - as

(Tromp.)
(Pos.)

glo - ri - am tu - am

Mit Recht hebt Göhler die folgenden Takte des „Grazias“ ob ihrer Einfachheit und ihrer echten Inspiration hervor, indem er sagt: „Ich kenne keine

Musik, die mit so elementarer Wirkung die Erhöhung des Tonikagefühls (von F- nach G-Dur) zur Steigerung des Ausdruckes benützt. Die Helligkeit des G-Dur bei den Worten »ob Deiner großen Herrlichkeit« ist nach dem frommen F-Dur »wir danken Dir« unbeschreiblich!“

Im folgenden Wechselgesang des „Domine Deus“ sind ein Teil des phrygischen Gesanges (der eingeklammerte Teil), die akkordliche Begleitfigur und der aufsteigende Dreiklang kunstvoll gegeneinander geführt:

Sopran
Alt
Tenor
Kl. Fag.

Do - mi -
Do - mi - ne
Do - mi - ne De -

ne -
De -
us

Und wieder staunen wir über die Steigerungen dieses Teiles, der durch verschiedene B-Tonarten geführt, bei „Jesu Christe“ in kühner Modulation strahlendes D-Dur erreicht.

Je - su Chri - ste
Je - su, Je - su Chri - ste
su, Je - su Chri - ste
Je - su, Je - su Chri - ste

In den Bläserfanfaren, welche den strahlenden Durdreiklang befestigen, spricht sich die Zuversicht der ganzen Christenheit aus, einst in jenem Namen zu triumphieren.

Während der größere Teil des Gloria vierstimmig ist, tritt bei „Qui tollis“ die Teilung der Stimmen ein. Ein Hornquartett-Zwischenspiel hat den Eintritt des langsamen Mittelteiles vorbereitet.

ruhiger
(Hörner) p

In Schuberts Art wiederholt sich der Hornsatz in der erniedrigten Oberterztonart, F-Dur, worauf der vierstimmige Chor der Oberstimmen das *Andante* beginnt.

Sopran *p* Qui tol - lis pec - ca - la mun - di *dim.*

All *p* *dim.*

Das zweite „Qui tollis“ nimmt im letzten Takte eine überraschende und wundervolle Wendung nach dem Dominant-Septimenakkord von As, worauf der ganze Chor auf dem As-Dur-Akkord das „Suscipe“ rezitiert. Dabei meldet sich im Orchester (Oboen und Klarinetten) bereits wieder die akkordische Begleitfigur des Anfanges in Verkleinerung und bereitet so den baldigen Eintritt des Hauptsatzes vor. Die ganze psalmodierende Stelle erinnert etwas an Lisztsche Art. Der knappe Mittelteil endet mit einem ungemein innigen Miserere:

Sopran *p* mi - se - re - re mi - se - re - re *dim.*

All *p*

pp *cresc.* *dim.* mi - se - re - re no - bis

pp

E-Dur vermittelt jetzt, nach viertaktigem Zwischen-spiel (mit Motiven des Hauptgedankens), den Eintritt des phrygischen Gloria-Anfanges auf die Worte „Quoniam tu solus sanctus“. Es werden aber nur die vier ersten Takte des Anfangs wiederholt, die nach Fis-Dur führen. In Andachtsschauern ertönt das „Jesu Christe“ wieder in heller Kreuztonart:

pp Je - su Chri - ste

pp

In kühnen Modulationen wendet sich der Tonsatz bei „Cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris“, sich mächtig steigernd, nach G-Dur. Ein plötzliches Abbrechen und dann setzt die Schluß-Fuge ein. Das Thema:

f A - men, a - men

das, wie so viele Fugenthemen der Klassiker, eine verminderte Quinte enthält und in absteigenden Sekunden fortläuft, füllt nur drei Takte. Aus den Elementen dieses Themas ist auch ein Kontrapunkt gewonnen:

f A - men, a - men

Eine Schulfuge ist es nicht. Bruckner schaltet mit den Stimmensätzen sehr frei. Merkwürdig ist, daß je zwei Themeneinsätze auf derselben Stufe einander folgen; zuerst beginnen die Alte mit dem Thema auf a, es folgen die Bässe mit dem Thema ebenfalls auf a, nun erst bringen die Tenöre den Comes in der Oberquinte, dann ebenso die Soprane. Es folgen kanonische Führungen in der Sekunde abwechselnd mit freier Verwendung des Viertelmotives, dann erscheint das Thema auch in Umkehrung. Nun entladen sich die ungeheuer angewachsenen Energien in einem breiten akkordischen „Amen“, das schließlich piano ausklingt. Jetzt beginnt eine kurze Einführung des Hauptthemas, die zum zweiten Höhepunkt führt. In kühnen, harmonischen Wendungen und größter Schallkraft geht es dem Schlusse zu:

ff A - men a - men a -
ff men a - men a - men a - men

(Voll. Orch.)

Ein breiter „Kirchenschluß“ endigt das „Gloria“.

Ein großartiges Meisterwerk für sich ist das *Credo*. Abweichend von jeder Schablone in der Auffassung, einfach in den Mitteln und vollendet, ja geradezu mustergültig in der Form, gehört es zu den staunenswertesten Offenbarungen des gottbegnadeten Meisters und zu den besten Credosätzen überhaupt. In der Beschränkung zeigt sich hier wahrhaft der Meister.

Wie im *Gloria* beginnt Bruckner auch hier mit einer Unisono-Melodie, die ganz den herben Charakter der phrygischen Kirchentonart (die der Meister überhaupt sehr liebt*) trägt.

Allegro unisono *ff* Ob. Kl.
 Pa-trem om-ni-po-ten-tem fac-lore-m co-e-li-et-ter-rae

Unzweifelhaft zeugt für diese Meinung die Wiederholung des Hauptgedankens:

unisono Ob. Kl.
 Et in u-num Do-mi-num, Je-sum

Ob. Trp.
 Christum, Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-lum

die nach E-Dur führt, vorher aber die ganze phrygische Tonleiter durchmißt.

*) Vergleiche „Pange lingua“ (phrygisch), „Vexilla regis“ u. A.

Der ungemein einfache Hauptgedanke steht wie in Flammenschrift zu Beginn des Credo und paßt sich im Verlauf desselben durch kleine, fast unmerkliche Änderungen jeder Stimmung an. Der ganze erste al fresco gehaltene Teil wird von diesem Thema bestritten, ebenso wie der Schlußteil. In stärkstem Kontrast dazu steht der Mittelteil, der Christi Menschwerdung, sein Leiden und Sterben besingt.

Der bisher vierstimmige Satz wird mit Eintritt des unsagbar schönen „Et incarnatus“ mit seiner weichen Melodik zum achtstimmigen ausgebreitet.

Et in-car-na-lus est de Spi-ri-tu Sancto,

Adagio
p

Et in-car-na-lus est de Spi-ri-tu
ex Ma-ri-a Vir-gi-ne

dim. *pp*

San-clo, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne

Das konnte nur aus einem kindlich gläubigen Gemüt entkeimen! Wie einfach und wie ergreifend

kommt die ganze Mystik der Menschwerdung Christi aus der unbefleckten Jungfrau in der Wendung nach A-Dur zum Ausdruck! Bei der Wiederholung dieses Tonsatzes wendet sich die Harmonie nach As-Dur und schon in wenigen Takten schildert die Musik (in f-Moll) das bittere Leiden und Sterben des Heilandes. Lang hingezogene, schwere Harmonieen des Chores, von seufzenden Synkopen der Klarinetten und Fagotte, einem Trauer-Geläute gleich, durchzogen, beginnt die Passionsmusik.

pp
Cru-ci-fi-

Fag. Kl.

cresc.

xus, cru-ci-

dim.

fi-xus

Es folgen bei „Etiam pro nobis“ die Harmonieen des „Et incarnatus“, nun nach f-Moll verdüstert, endlich das leidensvolle „Passus“, dem sich wie ein Aufatmen, ein Vollbrachtsein das „Et sepultus est“ anschließt.

pp pas - sus, pas - sus, et se - pul - lus est

The musical score consists of two systems. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line with lyrics 'pas - sus, pas - sus, et se -'. The second system continues the piano accompaniment and the vocal line with lyrics 'pul - lus est'.

Düstere Posaunenakkorde versinnlichen die Versenkung des heiligen Leibes in das Grab.

Das sichere Erfassen und Ausschöpfen der oft heterogenen Stimmungselemente des Textes geschieht hier, wie in der ganzen Messe, mit beispielloser Meisterschaft.

Im Gegensatz zur D-Messe ist hier die Schilderung der Auferstehung sehr konzis gehalten, ohne jedoch in der Auffassung abzuweichen. In nur zwei Takten erweckt die Musik hier die Vorstellung eines Erdbebens, dann verkündet der Chor, doppelchörig, ähnlich wie in der ersten Messe: Er ist auferstanden!

Mit derselben Realistik ist die Himmelfahrt dargestellt durch eine bis zur Dezime aufsteigenden Tonleiter.

unisono
Chor ff Et as - cen - dit in coe - lum

The musical score shows a vocal line for a choir in unisono, with lyrics 'Et as - cen - dit in coe - lum'. The dynamics are marked 'ff'.

Abermals steigern sich beide Chöre bis zu höchster Schallkraft bei „cum gloria“. Unter dem Schall der Posaunen des „jüngsten Gerichtes“ erscheint nun in Herrlichkeit Gott Vater als Richter über Lebendige und Tote.

Chor (unisono) ff cum glo - ri - a, cum

(V. O.)

The musical score shows a vocal line for a choir in unisono, with lyrics 'cum glo - ri - a, cum'. The dynamics are marked 'ff'. Below the vocal line is a piano accompaniment with a treble and bass clef, marked '(V. O.)'.

Der sich nun achtstimmig teilende Chor führt nach G-Dur. Das Orchester beruhigt sich und leitet mit dem an die Begleitfigur des „Te Deum“ erinnernden Quintmotiv über zur Darstellung des „jüngsten Gerichtes“. Diese wenigen Takte führen vom göttlichen Glanze hernieder zur sündigen Menschheit, die bangend und zitternd vor ihrem Richter steht. Beziehungsvoll führt Bruckner hier das Thema des Gloria mit seiner Begleitfigur ein, denn am jüngsten Tage

erfüllt sich an der Menschheit das Erlösungswerk Christi, bei dessen Geburt die Engel auf den Gefilden von Bethlehem Allen, die guten Willens sind, Frieden kündeten.

Score for Soprano (Sopr. All) and Bass (Bass) with lyrics: ju - di - ca - re, ju - di - ca - re ju - di - ca - re ju - di - ca - re. The Soprano part is marked *p* and the Bass part is marked *f*. The Soprano part is in the treble clef and the Bass part is in the bass clef. The lyrics are: ju - di - ca - re, ju - di - ca - re ju - di - ca - re ju - di - ca - re.

Die große Steigerung erreicht ihren Höhepunkt in dem Unisono-Rufe

Unisono score for the phrase: ju - di - ca - re, ju - di - ca - re vi - vos. The score is in the treble clef and is marked *sf*.

mit seiner erschütternden Wucht, wozu im Orchester das Begleitmotiv des „cum gloria“ ertönt. Im Gedanken an den ewigen Tod scheint der Tonsatz zu erstarren, da richtet sich, verheißungsvoll, das „cuius regni“ empor.

Score for the phrase: cuius regni. The score is in the treble clef and is marked *sf*.

Ein einziger Takt leitet über zum Wiederholungsteil, in welchem das Hauptmotiv die verschiedenartigste Ausgestaltung erfährt. Von besonderer Schönheit

ist der das Unisono unterbrechende vierstimmige a cappella-Satz:

Four-part a cappella setting for the phrase: si - mel ad - o - ra - tur. The score is in the treble and bass clefs and is marked *pp*.

Wie in der ersten Messe ist auch hier schon äußerlich durch Unisonoführung der Stimmen bei „et unam sanctam catholicam“ die Einheit der Kirche versinnbildlicht. Der Sopran wird dabei durch die ganze A-Moll-Tonleiter emporgeführt. Bei „Confiteor“ tritt wieder das Hauptmotiv ein und behauptet sich, bis es bei „et vitam“ in Sextakkorden ge-

Noch langsamer

Score for the phrase: Et vi - lam ven - tu - ri. The score is in the treble clef and is marked *p*.

führt und vom Männerchor kanonisch nachgeahmt, in das alle Zweifel zerschanden machende Schlußwort mündet:

Score for the phrase: A - men, a - men. The score is in the treble and bass clefs and is marked *sf*. It includes tempo markings: *Accel.*, *rit.*, and *a tempo*.

Ein Prachtstück voll herber Größe ist das *Sanctus*. Es baut aus dem einfachen Motiv



und absteigenden Tonleiterstücken einen gotischen Dom auf. In der meisterhaften Kontrapunktik reicht es an die größten Meisterstücke der a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts hinan. Bruckner, ein moderner Palestrina!

Harmonisch ist dem Stück nicht beizukommen und nur ein Dirigent, der in der alten Polyphonie „zu-hause“ ist, wird dieses strenge Tonstück in entsprechend „freiem“ Vortrag, dem nichts taktmäßiges mehr anhaftet, wiedergeben können. Das so kompliziert scheinende Tongebäude entpuppt sich bei genauerer Untersuchung als ein – zweistimmiger Kanon. Je zwei Stimmen, „zuerst 1. Alt und 1. Tenor bringen das Thema im Abstand eines halben Taktes als Kanon, während die übrigen sechs Stimmen dazu frei kontrapunktieren.



Im siebenten Takt übernehmen den Kanon 1. Sopran und 1. Baß in der Oberquint, worauf nach Beendigung desselben 2. Baß und 2. Alt das im doppelten Kontrapunkt erfundene Thema als Kanon



mit vertauschten Stimmen vortragen; in derselben Weise folgen noch die beiden letzten Stimmen (2. Tenor und 2. Sopran).

Nach dem Stimmengewoge des ersten Teiles vereinigt sich der Chor bei „Dominus Deus“ zu wichtigen Akkorden, wobei auch die Blechbläser eintreten. Während des akkordisch gehaltenen „Pleni“ erklingen aus dem Orchester in Engführung das

Hauptmotiv des Sanctus (in den Posaunen) sowie die absteigenden Tonleiterstücke. Aus dem nun erreichten Es-Dur führt ein zweiaktiges Zwischenspiel wieder nach G-Dur, womit das Sanctus schließt. *)

So objektiv, so streng und herb das Sanctus gehalten ist, so subjektiv, weich und innig ist das Benedictus.

Ganz durchdrungen von dem Wunder der Transsubstantiation, in stillem Sichversenken, beginnt Bruckner mit dem mystischen Hornmotiv, dem



Hauptgedanken des ganzen Satzes. Wie schon das Hauptmotiv aus Sekunden aufgebaut ist, so spielt dieses Intervall im ganzen Benedictus die Hauptrolle. Vom Horn übernimmt der erste Sopran das Motiv, während die tieferen Frauenstimmen im Abstand einer Sekunde begleiten.



Nach dem dritten Benedictus folgt eine Stelle von echt Brucknerscher Haltung, wobei die Nebeneinanderstellung chromatischer und einfachster diatonischer Harmonik eigentümliche Wirkung übt.

*) Eine handschriftliche Eintragung in einer Partitur-Abschrift im Besitze des Verfassers verlangt für das Sanctus ausdrücklich den $\frac{3}{4}$ Takt. Die Tempobezeichnung ist durch „Ruhig“ ersetzt.

Der Mittelteil zeichnet sich durch reiche Sechzehntelfiguration der Holzbläser aus. Eingeleitet wird dieser Teil durch ein Hornsolo, über welchem in den Oboen das Hauptmotiv schwebt. Nach wenigen Takten weicht dieses Motiv einer lieblichen Kantilene der Singstimmen, die in ihrer vollkommenen Ausgestaltung zuerst im Tenor erklingt



und dessen Achtmotiv (im zweiten Takt) mit besonderer Liebe verarbeitet wird. Diesem wundervollen Abschnitt folgt eine kurze Durchführung des Hauptmotivs von den tiefen Bläsern, worauf die Wiederholung des Hauptteiles, nun mit vertauschten Stimmen einsetzt.

Im Agnus türmt Bruckner einen wahren Zyklonbau empor. Ähnlich wie im Agnus der D-Messe, stellt er auch hier zwei Themen gleichzeitig einander gegenüber, und zwar mit denselben Elementen wie

dort. Im Orchester den Unisonoabstieg, im Chor den Schritt der reinen Quinte:

Andante *p* *cresc.*
 Chor (unisono) A - gnus De - i, qui tol -
con oct. alta
 Ob., Kl., Fag.

Sopran *f*
 All.
 lis pec - ca - ta mun - di:
 Tenor *f*
 Baß

Diesem feierlich ernsten Anruf folgt, wie aus gequältem Herzen aufschreiend, das „Miserere“. Alt und erster Tenor beginnen mit dem E-Moll-Dreiklang, den der zweite Sopran wie im Kyrie um eine kleine Sekunde überbietet, worauf auch der erste Sopran diesen wieder um eine Sekunde überschreitet, während in den Männerstimmen Oktaven- und Dezimensprünge das unermessliche Erlösungsbedürfnis ausdrücken. Durch diese Art der Stimmführung erreicht der Tonsatz auf seinem Höhepunkt einen Zusammenklang, der alle sieben Töne der G-Dur-Tonleiter gleichzeitig vereinigt. Welche Kakophonie wäre das, wenn dieser Zusammenklang unvermittelt eintreten würde! Wie

natürlich aber erscheint er uns infolge der in der Stimmenführung liegenden Logik!

Das zweite „Agnus“ steht in der Dominante der Haupttonart und ist inhaltlich dem ersten analog. Allerdings geht das „Miserere“ dieses Teiles in den äußeren Singstimmen bis an die Grenze des Möglichen.

In der Grundtonart setzt dann das dritte „Agnus“ ein, das drei melodische Gedanken gegeneinanderführt.

Sopran *p*
 All A - gnus De - i, qui tol - lis
 Tenor *p*
 Baß A - gnus De - i,
con oct.
 Ob., Kl., Fag. (ruhig)

War schon den beiden ersten „Miserere“ ein vertrauend bittendes gefolgt, so ist hier der Friede des Herzens ganz wiedergefunden. Die Achtelbewegung des dritten Agnus hat den Eintritt des aus dem dritten Kyrie entnommenen, nun verkürzten Friedensmotivs*) vorbereitet.

Es beherrscht den zur Verklärung führenden Schluß des herrlichen Werkes, von welchem Dr. Georg

*) Bruckner verlangt hier „Gesang zurücktretend der Harmonie“.

Sopran, Do - na, do - na
 Tenor *p*
 Alt *p*
 Baß *p* Do - na, do - na
 Ob., Kl.
 Fag. *p*
 Horn

Göhler*) sagt: „Die Prägnanz des musikalischen Ausdruckes in dieser Brucknerschen Musik ist völlig ohnegleichen und in ihrer Natürlichkeit und Sicherheit gleich staunenswert. Hier ist eine Synthese aller Errungenschaften der modernen Musik großen Stils gegeben und gleichzeitig die Möglichkeit der „Modernität“ ohne nervöse Überreizung und Zerfaserung dargetan.“

Nur sehr gute Kirchenchöre, welche mit der viestimmigen A cappella-Musik des 16. Jahrhunderts und auch mit moderner Chromatik vertraut sind, dürfen sich an dieses Werk wagen. Dankenswerterweise hat dies der Domchor von St. Stephan in Wien unter Aug. Weirich wiederholt unternommen**) und so das Werk in jenen Rahmen gestellt, in welchem es seine größte Wirkung üben muß.

*) „Neue Musik-Zeitung“, 1902, Nr. 13.

**) In besonders glanzvoller Weise zum 3. Hochamt des Eucharistischen Kongresses am 13. Sept. 1912. Der Nachfolger Weirichs, Prof. Ferd. Habel, hat sämtliche Messen und auch kleinere Werke in das ständige Programm aufgenommen.

Messe
 für Doppelchor und Harmoniebegleitung
 zur hochwürdigsten Einweihung des
 Vaterkapelle
 Seiner Bischoflichen Gnaden
 Hochwürdigsten, Hoch- und Wohlgeborenen
 Herrn Herrn
 Franz Josef Rudiger
 Seiner päpstlichen Heiligkeit Vizepräsidenten
 und Thomassiten, sämtlichen Patrisen, Kommanden
 des kais.-öster. Leopold. Ordens, ständigen Mitglieder
 des obersten Landtages, k. k. Hofkapellen etc. etc.
 in höchster Ehrfurcht
 gewidmet
 von Anton Bruckner.

Anton Bruckner: Titelblatt der e-Moll Messe

Göllerich sagt: Die Tragik des aussergewöhnlichen Ausdrucks seiner Musik, der völlig ohne Zögern und ohne Rücksicht auf die Grenzen der menschlichen Stimme gegeben und gleichzeitig die Möglichkeit der „Meditation“ ohne nervöse Überreizung und Überforderung der Organe.

Nur sein ganz kirchenchörisches, aber vielstimmiges „Synthetisches“ Musik des 19. Jahrhunderts und auch die moderne Chromatik vertraut sind, dürfen sich an dieses Werk wagen. Dankenswerterweise hat dies der Domchor von St. Stephan in Wien unter Aug. W. Dirnagl wiederholt unternommen*) so das Werk in dieser Reihenfolge gewollt, in welchem es seine größte Wirkung bewirkt.

*) „Neue Musik-Zeitung“, 1902, Nr. 12.

**) In besonders glanzvoller Weise zum 3. Hochamt des Eucharistischen Kongresses am 13. Sept. 1912. Der Nachfolger Weinicks, Prof. Ferd. Haberl, hat sämtliche Messen und auch kleinere Werke in das ständige Programm aufgenommen.

„GROSSE MESSE“, NR. 3 IN F-MOLL

Die letzte Messe Bruckners, die „Große Messe“ (Nr. 3 in f-Moll), zeigt schon in ihrer formalen Anlage, daß sie auch für Konzertaufführungen berechnet ist. Sie entstand in der traurigsten Zeit seines Linzer Aufenthaltes, in der Zeit, als er sich von aller Welt verlassen fühlte, als er an seinem Fortkommen, ja an sich selbst zu zweifeln begann (1867). Hatte er sich schon mit der E-Moll-Messe von quälenden Gemütsdepressionen zu neuer Zuversicht aufgegriffen, so stellt die F-Moll-Messe, wie Göllerich sagt: „das Rettungswerk, eine Genesung des gemütskranken Künstlers in Gott“ dar.

Ein tiefestes Vorspiel der Streicher, welches das Erlösungsbedürfnis der ganzen Menschheit in ergreifender Weise darstellt, bereitet den Eintritt des Chores vor, der den Hauptgedanken, nun voll harmonisiert, bringt:

Merkwürdigerweise begegnet uns dieses Motiv mit dem schwermütigen neapolitanischen Sextakkord,

genau wie hier harmonisiert, auch beim ersten Einsatz der Oberstimmen in Verdis Requiem, das zur Zeit der Entstehung dieser Messe allerdings noch nicht existierte. Bei beiden Meistern ist dieser Gedanke wohl eine Frucht des Studiums alter Musik.

Die Art, wie Bruckner aber die kurzen Anrufe mit einander verbindet und weiterführt, zeigt ihn uns als kühnen Harmoniker und zugleich wohlberedenden Strategen, der den großen Plan immer im Auge behält. Trotz mannigfaltigster Ausweichungen ist ihm das nächste Ziel die parallele Dur-Tonart. Nach der sechsten Anrufung ist dieselbe erreicht, doch nicht endgiltig. Noch schwanken die Harmonien, noch zerreißen Zweifel die Seele des Sünders. Wie schmerzlindernde Stimmen von oben sprechen die sich belebenden Violinfiguren zu den zerknirschten Büssern, die nun endlich (nach flüchtiger Erreichung der Paralleltart) eine Bitte wagen:

Musical score for page 138. It features three staves: a vocal line for Soprano (Sopr. All.) and Bass (Baß Solo), a Cello part (Cello), and a Bass part (Baß). The vocal line has the lyrics "Ky - ri - e Ky - ri - e". The Cello part is marked "(Cello)" and the Bass part is marked "(Baß)". The score is in a minor key and common time.

Während die Celli die flehende Sopran-Melodie eindringlich übernehmen, bringt der Baß sein ruhiges Quartmotiv, das im dritten Kyrie-Teil größere Bedeutung erhält. Nach abermaligem, dringlicherem Flehen erweitert das nachahmende Cello das Motiv

des Sopranes zu einer weichen Kantilene, die schließlich, mit dem Baß in Sextgängen vereint, endgiltig nach As-Dur führt. Genau so, wie es die „Formenlehre“ verlangt, bringt auch Bruckner die zweite Hauptgruppe, das „Christe“ in der parallelen Dur-tonart.

Gleichzeitig mit der harmonischen Aufhellung ist auch die figurierende Orchesterbegleitung reicher geworden. Mit Eintritt des Mittelteiles löst sich eine Solo-Violine aus dem Figurenwerk und trägt die schüchternen Bitten des Chores gen Himmel.

Musical score for page 139. It features four staves: a vocal line for Soprano (Sopr. All.) and Bass (Baß Solo), a Violin Solo part (Viol. Solo), a Woodwind part (Holzbl.), and another vocal line for Soprano (Sopr. All.). The vocal lines have the lyrics "Christe Christe" and "ste ce - le - i". The Violin Solo part is marked "(Viol. Solo)". The Woodwind part is marked "Holzbl.". The score is in a major key and common time.

(Sopr. Solo) *mf*

son. Chri - sle

Der zweite Abschnitt des dreiteiligen „Christe“ ist wieder dem Chor zugeteilt, der nun schon zuversichtlicher auftritt; doch erst der dritte Teil, den das schon genannte Quartmotiv einleitet, bringt es in Vereinigung von Soli und Chor zu einem wirklich hoffnungsfreudigen Hymnus, einem Vorbild gottvertrauender Erhebung, wie etwa im Adagio der VII. Symphonie und des Schlußteiles des „Te Deum“.

ff

Chri - sle e - le - i - son e - le - i - son.

Nach diesem ersten Höhepunkt beruhigt sich der Tonsatz allmählich und führt zurück in die Haupttonart, womit der dritte Kyrie-Teil beginnt.

Nur die ersten acht Takte des Hauptteiles finden sich hier wiederholt, dann erfährt das Hauptthema eine Art Durchführung, indem es auch in Umkehrung

und kanonischer Weise sequenzartig emporgeführt und mit Motiven aus dem Christe (Oktav-Sprung, Tonleiterfigur der Violinen) kombiniert wird. Auch dieser Teil ist wieder deutlich in drei Steigerungen*) gegliedert, deren erster Höhepunkt (E-Dur) uns erscheint, als öffne sich dem flehenden Sünder für einen Augenblick der Himmel mit all seiner Herrlichkeit. — Die dritte Steigerung, an welcher sich auch die beiden Solo-Stimmen beteiligen, führt mit reicher Verwendung des Quartmotives über einer ostinaten Baßfigur zum Höhepunkt des ganzen Satzes nach Ces-Dur.

(Sopr. Solo) Ky - ri - e

Ky - ri - e e - le - i - son

Unmittelbar nach diesem Sturmgebet setzt der Chor a cappella mit überwältigender Wirkung ein:

pp Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

*) E. Kurth hat in seinem „Bruckner“ (Max Hesse, Berlin) diese Steigerungstechnik als das absolut Neue der Brucknerschen Kunst, das „dynamische Formprinzip“ nachgewiesen.

Diese hoffnungsfreudige Stelle (in der Klammer) hat Bruckner später zum Dank für die Rettung vom geistigen Tode in das Finale seiner II. Symphonie aufgenommen. Am Schlusse des Kyrie ist jede Ängst geschwunden und Hoffnung eingezogen.

In hellem Jubel beginnen die geteilten Oberstimmen mit den Verkündigungsworten der Engel das Gloria,

Allegro

ff Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

(Ten. Baß) Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

umbraust von wehenden Tonleiterfiguren der Streicher, die wieder für den ganzen Teil charakteristisch sind. Thematisch ist diese in zwei Tetrachorde getrennte Begleitfigur der nach Dur gewendete und verkleinerte Abstieg des Kyrie-Hauptthemas,

wie sie übrigens schon vor dem letzten Höhepunkt des Kyrie in den Violinen vorgebildet erscheint. Daß Bruckner in dieser Messe beim Gloria und

Credo von der liturgischen Vorschrift (welche eine Wiederholung der Intonation des Priesters verbietet) abwich, ist uns ein Beweis von der ursprünglichen Absicht des Meisters, eine Messe auch für den Konzertsaal zu schreiben, wofür übrigens ebenso der große Umfang des Werkes spricht.

In starkem Gegensatz zu dieser glänzenden Einleitung steht die Fortsetzung der Verkündigungsworte, die analog zu den Gloria-Anfängen der früheren Messen in choralartigem Chor-Unisono und kanonischer Führung mit den Streicherbässen gehalten ist, wozu in den Violinen eine weitere wichtige Begleitfigur auftritt.

(Chor unisono) *p*

el in ter - ra pax ho - mi - nibus

(Viol.) *p*

(Horn)

bo - nac - vo - lun - ta - lis

Im folgenden „Laudamus te“ und „adoramus te“ werden die eben angeführten Kontraste abermals einander gegenübergestellt, worauf das „glorificamus te“ mit seinen wuchtigen Dreiklangsfolgen den Hauptteil beschließt.

Dem Gesangthema der Hauptform entsprechend (wenn auch nicht auf der Dominante stehend, so später doch in der Oberterztonart) ist das „Gratias agimus tibi“ milderer, lieblichen Charakters.

Sopr.-Solo

Gra - li - as

Viol., Kl.

a - gi - mus

li - bi.

Handwritten notes: *Stückchen Orgel*, *Langsam*, *Andante*

Im folgenden „Laudamus te“ und „adoramus te“ werden die eben angeführten Kontraste abermals einander gegenübergestellt, worauf das „Grazias te“ mit seinen weithin durchklingenden Hauptfakt besollet.

Dem Gesange, der in der ersten Gruppe und zweitens auch nach dem „Gloria“ in der so späten, doch in der Oberterztonart „Glorias“ beginnt, folgen die Chöre.

Das letzte Motiv des Sopransolos betet darauf der Chor in demüthiger Haltung nach, worauf eine Alt-solostimme den ganzen Satz in E-Dur wiederholt.

Die Hauptbegleitfigur, die auch während des „Grazias“ hie und da aufgetaucht ist, führt zur dritten Gruppe. Diese ist ihrem Charakter nach der Schlußgruppe seiner Symphonien vergleichbar, deren Grundzug mächtiges Unisono ist. Im „Domine Deus“ werden die Stimmgruppen mit Unisono-Ok-tav-Motiven im Wechselgesang gegeneinander geführt (wir sehen das an dieser Stelle auch bei den früheren Messen), vielleicht nach dem Vorbilde der „Missa solemnis“ von Beethoven, wobei bemerkt sei, daß bei der Stelle „Pater omnipotens“ harmonische Gleichheit zu konstatieren ist. Dem Unisono des Chores ist ständig die Hauptbegleitfigur gegenübergestellt, wozu in den Violinen Triller-Motive auftreten. Dem einem Meeressturm vergleichbaren Gewoge setzt nur der zart hingehauchte Name „Jesu Christe“ ein kurzes Halt entgegen. Vor dieser geschilderten unermesslichen Größe der Gottheit schlägt der reuige Sünder im Bewußtsein der Schuld an das Herz und bittet:

Adagio

Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca -

la mun - di

So konnte nur der schreiben, der so oft beim Empfang der heiligen Kommunion zerknirscht an die Brust klopfte und betete: „Lamm Gottes, das du die Sünden der Welt hinwegnimmst, erbarme dich unser!“

Diesem innigen, nur von den Streichern gestützten und von einer Violin-Ranke umspielten Gebete folgt das ungemein ausdrucksvolle, kanonisch weitergeführte „Miserere“:

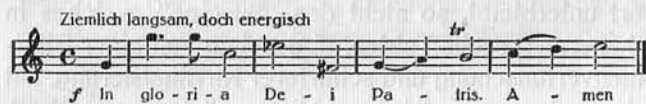
(Sopr.) Mi - se - re - re
 (All) Mi - se - re - re
 (Baß) Mi - se - re - re, Mi - se -

(Ten.) Mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis
 re - re

Ein kurzer Unisono-Gang der Streicher leitet zur Wiederholung des „Qui tollis“-Satzes über. Hier begegnet uns wieder die schon bei „Toto pulchra“ erwähnte, für Bruckner so charakteristische Halbtonrückung des ganzen Tonsatzes, und zwar genau wie dort, indem die letzten (eingeklammerten) Takte des oben angeführten „Qui tollis“-Satzes von dem abschließenden F dur plötzlich nach Ges dur gerückt erscheinen. Da ein Zurückgehen in die frühere Tonart unterbleibt, so steht das „Suscipe“, welches in den ersten sechs Takten, abgesehen von einer Stimmenvertauschung und schärferer Rhythmisierung, mit dem oben angeführten „Miserere“ korrespondiert, einen Halbton höher. Der fünfte Takt befindet sich also in E-Dur der Oberdominante von A-Dur, in welcher Tonart das feierliche „ad dexteram Patris“ endet. Der folgende Orgelpunkt auf A mit dem Motiv des „Miserere“ weist nun schon auf das Endziel der Modulation, d-Moll hin, obwohl diese Tonart als Tonika tatsächlich nicht eintritt. Der Orgelpunkt schließt mit einem Halt auf dem Dominantseptakkord; statt der nun erwarteten Tonika tritt der verminderte Septakkord auf Cis ein. Zerknirsches Stammeln der Singstimmen und zaghaftes Flattern der Holzbläser malen eine Stimmung tiefster Gedrücktheit. Abermalige Generalpause! Mit den vier letzten Takten des oben angeführten „Miserere“ wird die Dominante der Haupttonart erreicht.

Der Wiederholungsteil setzt mit dem zweiten Hauptgedanken („Gratias“) auf die Worte „Quoniam tu solus sanctus“ ein und wird in derselben Weise

wie in der Exposition weitergeführt. An der Lobpreisung des Heiligen Geistes nimmt der ganze Chor unisono mit dem Thema des Anfanges teil. Im Orchester drängen Unisono-Achtelfiguren in feurigem Schwunge aufwärts, plötzlich brechen die Klangmassen in höchster Schallkraft ab und der Chor haucht, *a cappella*, ehrfürchtig „in gloria Dei Patris. Amen“. Das mächtige Schlußwort bildet eine Fugue über



und die Kontrapunkte



Bruckner wußte hier die in harter, vieljähriger Arbeit erworbene Form mit neuem Inhalt zu füllen.

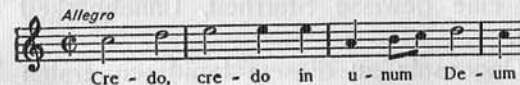
Der übervollständigen Exposition folgen einige Stimmensätze in der parallelen Molltonart, worauf sofort die Umkehrung des Themas verwendet wird. In den Nebenstimmen tauchen immer wieder neue Kontrapunkte auf. Engführungen des Themas mit seiner Umkehrung treten schon im a-Moll-Teile auf und häufen sich später immer mehr. Es liegt ein gewisser Kontrapunktiker-Übermut in dieser Arbeit. Jeder Takt bringt neue kühne Kombinationen und Zusammenklänge; besonders gewaltige Wirkung übt die Stelle:



Schließlich kommt auf jeden Takt ein Thema einsetz, wodurch die innere Spannung aufs höchste gesteigert wird. Den Höhepunkt der Fuge bezeichnet der Orgelpunkt auf der Dominante, über welchem das Thema vergrößert in Sopran und Baß eintritt. In der Tonika entladet sich nun die ganze aufgespeicherte Energie in brausenden Jubelklängen.

Diese Fuge gehört wohl zu den allerbedeutendsten und wirksamsten Stücken ihrer Gattung und selbst Bruckner weist nur noch in der V. Symphonie, im Te Deum und im 150. Psalm gleichwertige kontrapunktische Höchstleistungen auf.

Wie wenig andere große Tonsetzer konnte Bruckner das Credo so ganz aus tiefster Überzeugung in Musik setzen. In dem aus dem Gloria-Hauptthema gebildeten Hauptgedanken des Credo*):



*) Dieser ist bereits in den vorangehenden Sätzen, wie E. Kurth nachweist, vielfach vorgebildet. Das Credo ist ihm überhaupt der Ziel- und Höhepunkt des ganzen Werkes, das sowohl in den Teilen als im Ganzen von dem „formdynamischen Prinzip“ durchdrungen ist.

sind Jubel und Glaubensfestigkeit vereint, in ihm spricht sich die Beglücktheit, die der Glaube gibt, in genialer Weise aus. Im ganzen ersten Teile ist in den Orchesterbässen gleichmäßige Viertelbewegung festgehalten, als sollte dies das unverbrüchliche Festhalten an den Glaubenssätzen der Kirche symbolisieren. Aus dem gewaltigen Unisono, das für das ganze Credo charakteristisch ist und die Einheit der Kirche versinnbildlicht, heben sich zunächst die strahlenden Dur-Klänge des „Deum de Deo, lumen de lumine“, die das Soloquartett wie ein Gesang aus Himmelhöhen beantwortet.

Charakteristisch für diesen Teil ist außerdem das Fehlen der Überleitungen von einer Tonart in die andere, das Fehlen einer Modulation. Bruckner stellt da, wie Beethoven in seiner „Eroica“, wie Liszt in seinen geistlichen Werken, Dreiklänge benachbarter Stufen unvermittelt nebeneinander, um das der menschlichen Vernunft Unfaßbare der Glaubenssätze auszudrücken. Bei „Deum de Deo“ folgt As-Dur unvermittelt auf G-Dur, „Deum vero“ setzt mit Des-Dur unmittelbar nach C-Dur ein, die C-Dur-Unisono-Tonleiter führt bei „descendit“ ohne Umstände in As-Dur fort, so daß dem ersten Teil des Credo eine gewisse Starrheit, Unnahbarkeit zukommt.

Im Gegensatz zu diesem lapidaren ersten Teil folgt, nun nach E-Dur gewendet, das visionäre „Et incarnatus“ einer Tenorstimme, überglänzt von flimmernden Holzbläserharmonien und einem Violin- und Bratschen-Solo.

Moderato (misterioso)

Ten.-Solo Et in - car - na - lus est de Spi - ri - tu

Viol.-Solo

Holzbl.

Br.-Solo

San - clo ex Ma -

ri - a vir - gi -

dim.

ne

Die Stelle „Ex Maria Virgine“ ist bei der Wiederholung besonders liebevoll behandelt; war der Meister doch ein großer Marienverehrer, zu dessen fäglichen Gebeten der „Rosenkranz“ gehörte.

Zu dem Tenorsolo treten in der Wiederholung nur noch die Frauenstimmen, den Text demutsvoll nachbetend. Der ganze Teil entbehrt der Bässe, die erst bei „Et homo factus est“ sehr wirkungsvoll einsetzen.

Die Orchesterbehandlung in diesem Mittelteil zeigt wohl schon den Einfluß Wagnerscher Orchester-technik. Bruckner bringt ähnlich mystische Klänge in späteren Werken, so im Adagio der V. Symphonie (Weiterführung des choralartigen Seitenthemas) und im „Te ergo“ seines „Te Deum“.

Palestrina-Harmonieen leiten die erschütternde Schilderung der Passion ein. Im Wechselgesang der klagenden Baß-Solostimme und dem Chor rollt sich das ganze Weh der Menschheit auf, die durch ihre Sünde das Leiden des Gottessohnes verschuldet hat; klagend geht es durch alle Stimmen:



wehklagend seufzt der Chor „Passus, passus“, bis endlich sich das Grab schließt, welches die Hoffnung der sündigen Menschheit umfängt. — Bewundernswert ist es, wie Bruckner in diesem langsamen Teil mit sparsamer Verwendung der Orchestermittel (fast nur Holzbläser) tiefste Wirkung zu erzielen ver-

mag; in der einen, reizenden Synkopen-Figur der Streicher, die das Ganze durchzieht, scheint der Menschheit schuldvolle Klage verkörpert. Die Grablegung ist auch hier, wie in den früheren Messen, durch düstere Posaunenakkorde versinnlicht. Eine Halbtonrückung von Es nach E führt zur Schilderung der Auferstehung, die der Auffassung nach dieselbe geblieben ist wie in den früheren Messen, nur ist sie hier noch breiter und großartiger ausgeführt. Durch die Verwendung des Motivs mit der reinen Quinte,



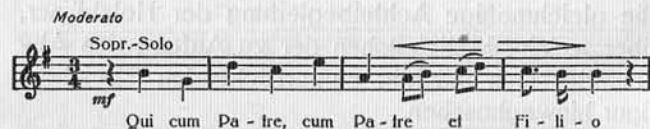
das in den Streichern von Stimme zu Stimme huscht und in Vereinigung mit dem punktierten Rhythmus der Holzbläser zu immer größerer Kraft anwächst, erinnert diese Stelle lebhaft an die Begleitfigur in des Meisters „Te Deum“.

Mit dem voll harmonisierten Hauptthema des Credo tritt nun der geteilte Chor „Et resurrexit“ jubelnd dazu und besingt auch in denselben Tönen des Herrn Himmelfahrt. Das Ganze ist ein dreißig Takte langer Orgelpunkt (Paukenwirbel) auf E.

Mit der Kraft des Glaubens sind dann noch die übrigen Glaubensartikel hingestellt. Besonders leuchten daraus hervor das „Et iterum“ und das zaghaft beginnende und furchtbar sich steigernde „Judicare“, in welchem die Schauer des Weltgerichtes vorgeahnt erscheinen. Den Höhepunkt des schaurigen Tongemäldes bildet die Stelle, wo das Oktavmotiv



Erst nach der dritten Wiederholung dieser Worte, wobei „finis“ dreimal so gedehnt erscheint, tritt der kräftige punktierte Rhythmus in einem mächtigen Crescendo wieder in seine Rechte. — In der harmonischen Gestaltung des vom Baß eingeführten Motives „non erit finis“ aber ist der Keim eines späteren Werkes, der Hauptgedanke der „Romantischen Symphonie“ vorgebildet. — Auf den E-Dur-Schluß dieses Teiles tritt nach einem Halt in C-Dur die Wiederholung des Hauptthemas auf „et in Spiritum“ ein. Aber schon bei „Qui cum Patre“ taucht ein neuer, lieblicher Gedanke auf,



der zuerst zwischen Sopran und Alt, dann zwischen Tenor und Baß kanonisch durchgeführt wird. Die Stelle erinnert lebhaft an die Vertonung derselben Worte in der D-Messe. Es spricht daraus die kindliche Auffassung von einem intimeren Verhältnis des in den Himmel aufgenommenen Menschen zu der Gottheit.

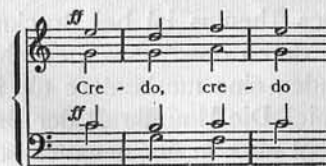
Aus dem ganzen im dreiteiligen Takt stehenden Teile, der uns am wenigsten inspiriert und originell erscheint, tritt nur das „simul adoratur“ hervor; es ist motivisch und harmonisch dem „non erit finis“ verwandt. Auch der Glaubensartikel von der heiligen katholischen Kirche, der wieder unisono mit figurierender Begleitung im älteren Sinne behandelt ist, erscheint hier weniger bedeutend.

Bei „Et exspecto“ verwendet Bruckner beziehungsweise orchestral und im Chor die Musik des „Et resurrexit“ in Verbindung mit dem Thema des „Judicare“ wieder auf Paukenwirbel E, über welchem schließlich der Chor pp, nur von Fagotten begleitet, in chromatischem Abstieg „mortuorum“ hinhaucht.

Nun beginnt die das Ganze krönende Schlußfuge mit dem aus dem Credo-Gedanken gebildeten Fugenthema.



In dichterischer Freiheit setzt Bruckner nach jedem Themaschluß eine zweimalige Glaubensbekräftigung durch den ganzen Chor, beginnend mit:



dessen mächtige Schritte:



als eines der Themen des Finale der Jupiter-Symphonie Mozarts und auch, was besonders bemerkenswert, als Thema des Credo seiner F-Messe (K. V. 192), genannt Credo-Messe in F (zum Unterschied von der in C), bekannt sind. Ob hier ein Zitat oder eine unbewußte Anlehnung vorliegt, ist wohl kaum zu ermitteln; sicher ist aber, daß Bruckner das Thema (abgesehen von der Umstellung der ersten Note) dem Inhalt des unterlegten Textes noch mehr anpaßt, als es bei Mozart geschieht. Die Harmonisierung der Tongruppe ist selbst in den beiden angeführten Werken Mozarts eine verschiedene, indem die dritte Note im Finalethema der genannten Symphonie mit dem Dominantseptakkord, dieselbe Note des Credothemas aber mit dem Sextakkord der vierten Stufe harmonisiert ist. Als Harmonisierungsbeispiel an sich müßte man Bruckners Lösung zumindest als „eckig“ bezeichnen; als Ausdruck der Glaubensfestigkeit, als Inbegriff der Worte „Credo, credo“ ist die Fassung des Themas durch Bruckner ohne Zweifel die glücklichste. Selbst die melodiose Gestaltung des Themas ist bei Bruckner in Bezug auf den Text, durch das Schwergewicht zweier fallender Sekunden eine markantere als in dem klassischen Beispiel. Die Hauptkraft der Brucknerschen Gestaltung liegt aber in der unmittelbaren Neben-

einanderstellung der Dreiklänge der einanderfeindlichen fünften und vierten Stufe. Wie müssen wir Bruckner selbst in diesen einfachen Akkordverbindungen als Meister im Gebrauch der Mittel zu bestimmten Zwecken bewundern! — Dieses im Verlauf der Fuge achtmal wiederkehrende Glaubenthema ist übrigens fast jedesmal melodisch wie harmonisch verändert.

Zum zweiten Thema-Einsatz des Basses bringt der Sopran die Gegenstimme:



die zum Thema im doppelten Kontrapunkt steht und in der ganzen Fuge teils vollständig, teils bruchstückweise verwendet wird.

Schon nach dem vierten regelmäßigen Themeneinsatz folgt eine Engführung zwischen Sopran und Alt im Abstand eines Taktes, dann eine ebensolche zwischen Tenor und Baß, der das Thema jedoch in Umkehrung einführt. Es folgen mehrfache chromatische Umgestaltungen des Themas, dessen Einsätze immer wieder durch felsenfeste Credorufe unterbrochen werden. Man könnte daher diese Messe mit Recht, wie zum Beispiel zwei von Mozart, als „Credo-Messe“ bezeichnen.

Nachdem Sopran- und Baßsolo in einem wahren „Jubilus“ kadenzartig das Schluß-Amen:

Solo Sopran
 Baß
 Streicher

zari
 a - men, a - men,
 mf a - men,
 pp Str. a - men,
 a - men, a - men, a - men
 zari
 a - men, a - men, a - men
 tr Allegro

angestimmt haben, bringt der Chor, umbraust vom ganzen Orchester, das Hauptthema des Credo in Vergrößerung auf die Worte „Credo. Amen“. Damit klingt das gewaltigste und überzeugteste kirchliche Credo aus, das je geschrieben worden ist.

Sphärenhafte Klänge der hohen Holzbläser und der sordinierten Violinen eröffnen das kurzgehaltene Sanctus.

Sanctus in excelsis deo
 fff
 ff
 f
 mf
 p

Handwritten musical score for a choir and orchestra. The score is dense with notation, including notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout. At the bottom, there is a line of text: "Sancius." followed by some scribbles.

Mäßig langsam Sopr. All

Sanctus

Fl. Ob. Kl.

Viol. Br. *p*

Ten. Baß

clus, Sanctus clus

cresc.

pp *p cresc.*

Die Motive der Singstimmen sind aus dem Kyrie herübergenommen und werden nun dreimal um eine Tonstufe höher angestimmt, wobei immer noch die zarten Streich- und Bläserharmonien weitergeführt werden. Dieser ganze Teil entbehrt der Blasinstrumente.

Um so wirkungsvoller vereinigen sich bei „Dominus Deus“ alle Stimmen, getragen von glänzenden Blechbläserharmonien. Die einfache Nebeneinanderstellung der Hauptdreiklänge übt hier eine

großartige Wirkung, weil ihr eine sehr chromatische Harmonieführung vorangegangen ist. Auf diese Gegenüberstellung der Chromatik und Diatonik ist auch die herrliche Wirkung der Choräle in den Symphonien Bruckners zurückzuführen.

Ein Trillermotiv der Streicher leitet, wie in Schuberts G-Messe das „Hosanna“, den bewegten Mittelsatz „Pleni sunt coeli“ ein, der nach wenigen Takten in das „Hosanna“ übergeht.

Jubelnd intoniert die Sopransolostimme das „Hosanna“:



das der Chor freudig beantwortet. Auch Alt- und Tenorsolo übernehmen die Hosannamelodie, worauf der Chor in Sequenzen zum Höhepunkt des Sanctus aufsteigt. Mit jubelnden Klängen schließt das feierliche Stück.

Wer je Bruckner während der heiligen Wandlung sah, wie er auf den Knien liegend mit verzückten Zügen meditierte, der wird die Entstehungsmöglichkeit des folgenden himmlischen Benedictus begreifen können. Nach einem längeren Vorspiel der Streicher, in welchem die Violoncelli das Hauptthema singen, setzt der Solo-Alt mit der innigfrommen Hauptmelodie ein:



wozu in Abständen von je einem Takte Sopran und Tenor kontrapunktieren. Der Baß aber bringt den zweiten, nicht minder schönen Hauptgedanken:



der eigentlich als Nachsatz zu der fragenden ersten Melodie anzusehen ist. Beide Melodien wiederholen sich nun im Tenor, wobei der Nachsatz verlängert wird.

In der Dominante setzt dann, vom Sopran-Solo getragen, der lebhaftere Seitengedanke ein:



der die Solostimme, voll Beglücktheit in der Anschauung Gottes, dreimal je um eine Tonstufe höher emporführt. Im weiteren Verlaufe des Seitensatzes wandert diese reizvolle Melodie von Stimme zu Stimme; alles jauchzt, innerlich beglückt! Ein selig einsames Zwiesgespräch der beiden Violinen mit der Umkehrung des Seitengedankens in kanonischer Führung leitet zum Hauptsatz zurück. In seiner erdenfremden Verzücktheit erinnert diese Überleitung lebhaft an jene Stelle in Wagners „Siegfried“, wo der Held, durch die feurige Lohe emporgedrungen, den Brünhildelfen betritt. Auch hier ist das selige Entzücken auf „wonniger Höh“ nur durch den Gesang der Violinen ausgedrückt.

Der in der Grundtonart eintretende Hauptteil ist reicher figuriert, wobei die Melodie des Seitensatzes viel verwendet wird. An den A dur-Schluß des Benedictus schließt sich das „Hosanna“ des Sanctus an. Besonders staunenswert ist an diesem Teile der Messe die ungemein zarte, innige und reine Empfindung, die nicht im mindesten an Sentimentalität streift.

Auch aus diesem Teile der Messe hat Bruckner eine Stelle in die II. Symphonie (Andante, Buchstabe O) aufgenommen, nämlich die zweite Hauptmelodie.

Den ersten Teil des Agnus beherrscht der ernste Gedanke:



der immer fragischere Akzente annimmt. Ihm stellen die Oberstimmen den Unisonogedanken:



gegenüber, den die Unterstimmen sogleich in Umkehrung beantworten. Das „Qui tollis“ endet mit der Haydn'schen Formel:



die hier, wie im Adagio der III. Symphonie, seelisch vertieft erscheint. Auch das „Miserere“ endet in einer Formel der alten Wiener Instrumentalklassiker.

Im dritten Agnus werden beide Themen in kunstvollen Engführungen gegeneinander geführt und in den Violinen melden sich die Tonleiterfiguren des Kyrie.

Der zweite Teil des Agnus, das „Dona nobis“, beginnt mit dem Hauptthema des Kyrie, das nun nach Dur gewendet ist. In den Singsstimmen hören wir das Oktav-Motiv aus dem Kyrie; der erste Höhepunkt des „Dona“ ist aus der entsprechenden Stelle im „Christe“ gewonnen. Ein kurzer a cappella-Satz von Mozartscher Schönheit kündigt endlich den Frieden an.

Der letzte Teil des Dona vereinigt die markantesten Motive der ganzen Messe. In mächtiger Stärke erklingt aus dem Unisono-Chor das Thema der Fuge: „In gloria Dei Patris“; die Oboe und später der Chor singen das Credo-Thema und den Schluß macht das KyrieThema in der Oboe. In dieser Kombination spricht sich Bruckners Überzeugung aus, daß den wahren Frieden und die Glorie des Herrn nur der findet, der da glaubt und vertraut.

TE DEUM



Das letzte große kirchliche Werk Bruckners, das „Te Deum“, wurde im Jahre 1884 vollendet. Seine unmittelbaren Nachbarn sind die VII. und VIII. Symphonie. Wenn in den Messen, besonders in Nr. 1 und 3, noch vielfach Anschlüsse an die Schöpfungen älterer Meister bemerkbar sind, so steht das „Te Deum“ völlig selbstherrlich, als „voraussetzungsloses“ Werk vor uns. Siegfried Ochs, der das Werk in Berlin vorgeführt hat, sagt in der Einführung zu demselben: „Der Hörer, der diesem Werke gegenüber die richtige Stellung einnehmen will, möge zunächst jegliche Überlieferung bezüglich der Kompositionstechnik großer Chorwerke ignorieren. Bruckner steht in dieser Hinsicht auf einem ähnlichen, wenn auch noch viel ausgeprägteren Standpunkt als Beethoven.“

Wie ein festliches Geläute durchzieht das für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel geschriebene Werk die lapidare Streicherfigur:



Streicher

die ihm thematische Einheit gibt. Schon im zweiten Takt setzt der Chor mit dem im Geiste des gre-

gorianischen Chorals erfundenen Unisono-Thema ein:

Allegro unisono
ff

Te De - um lau - da - mus. Te Do - mi - num con - fi -
te - mur. Te ae - ler - num Pa - trem o - mnis
ler - ra ve - ne - ra - tur.

das in seiner mitreißenden Gewalt wahrlich die Worte: „Dich verehrt die ganze Erde“ ausschöpft. Entkörpert klingt darauf das Lob der Engel:

Ti - bi o - mnes Angeli

Sopr.-Solo
mf

p
Str., Ob., Kl.

aus dem Wechselgesang der hohen Solostimmen. Das Fehlen der Bässe bewirkt eine zauberhaft überhöhte Stimmung, ein Gefühl des Losgelöstseins von der Erde. Voll Andachtsschauer vereinigen sich nun Himmel und Erde zur Anbetung im „Sanctus“. Riesenhaft wächst der Chorsatz im „Pleni sunt coeli“

an, als ob immer neue Scharen in das Lob Gottes einstimmen würden. Die Stelle erinnert in ihrer gewaltigen Wirkung, in ihrer vollen Ausschöpfung des begrifflichen Inhaltes der unterlegten Worte lebhaft an das „Pleni“ der „Missa choralis“ von Franz Liszt.

In majestätischem Unisono, mit dem Hauptthema beginnend, setzt sich der Gesang fort, die Einheit der Bekenner des ganzen Erdenrundes mit den seligen Scharen des Himmels symbolisierend. Auch hier berührt sich Bruckners Kunst mit der der letzten Schaffensperiode Liszts. Beide gehen auf den gregorianischen Choral zurück: Liszt, indem er seinen Werken („Elisabeth“, „Christus“ usw.) Chormelodien zugrunde legt, Bruckner, indem er Unisono-Melodien im Geiste des gregorianischen Gesanges freinachschafft. Ein besonders charakteristisches Beispiel der nachschaffenden Kunst unseres Meisters bildet die weitere Fortsetzung des Unisono-Gesanges. In tiefster Ehrfurcht neigt sich da die Schar der Gläubigen vor dem unfassbaren Geheimnis der heiligen Dreifaltigkeit.

p

Pa - trem im - men - se ma - je - sla - tis
Ve - ne - ran - dum lu - um ve - rum et

poco cresc. *cresc.*

u - ni - cum u - ni - cum Fi - li - um San - ctum

dim. pp

quo - que pa - ra - cli - tum Spi - ri - tum

Der Name „Christus“ aber entflammt alle Erlösungsbedürftigen; begeistert klingt es aus aller Munde: „Tu rex gloriae, Christe“ – „Du bist der König, Christus“.

Von glänzender Wirkung ist der Eintritt der vollen Ges-Dur-Harmonie bei dem Worte „Christus“. Die Ursache dieser Wirkung liegt aber weniger in der Verstärkung des vorher längere Zeit hindurch völlig allein verwendeten Streichorchesters zum dreifachen Forte des vollen Orchesters bei „Tu rex gloriae“, als vielmehr in einem inneren Grunde. Der Meister stellt hier das alte Testament der Musik dem neuen gegenüber: auf die längere Strecken hindurch festgehaltene Homophonie (nicht nur der Gesangstimmen, sondern auch des fast nur mit dem Quint-Motiv des Anfanges begleitenden Orchesters – von einer „Harmonisierung“ kann da keine Rede sein –) in ihrer unnahbaren Größe folgt die „erlösende“ Harmonie, die unserem Empfinden näher liegt. Eine schöne Analogie zu dem Verhältnis des Menschen zur Gottheit! Die zweite göttliche Person „Christus“ ist uns durch ihr Erlösungswerk nähergerückt als Gott Vater und der Heilige Geist, die Unnahbaren.

Wie schön besingt der Chor a cappella das „descendit“, das „Herabsteigen“ Christi in den Schoß der Jungfrau:

Non ho - ru - is - sli vir - gi - nis

dim.

u - le - rum

Dankbar erinnern sich die Gläubigen der wunderbaren Menschwerdung Christi und seiner Todüberwindung. Über einem Orgelpunkt schildert Bruckner in hochgenialer Weise den Sieg Christi über den Tod in den Worten: „Tu devicto mortis aculeo“:

Tu de - vi - clo

Sopr. All

Tu de - vi - clo a - cu - le - o.

Ten. *p*

Baß *pp*

Tu de - vi - clo mor -

mor - lis a - cu
 tu devi - clo a - cu - le - o, tu devi - clo a -
 lis a - cu
 le - o
 cu - le - o,
 le - o

Auf diese eigentümlichen Tonfolgen wirkt das weiche „Aperuisti“:

sehr ruhig
 a - pe - ru - is - li,
 a - pe - ru - is - li,

mit seinen abwärtslaufenden Sextakkordharmonien besonders schön. Nach dieser Unterbrechung setzt sich der Orgelpunkt auf der Dominante fort:

a - pe - ru -
 a - pe - ru - i
 C. H.
 a - pe - ru - i - sli
 i - sli a - pe - ru - i - sli
 a - pe - ru - i - sli
 sli cre - den
 cre -
 cre -
 cre -

den - li - bus reg - na coe - lo - rum

mf cre - den - li - bus reg - na coe - lo - rum

den - li - bus reg - na coe - lo - rum

- li - bus reg - na - coe - lo - rum

The musical score on page 174 consists of four systems. The first system has two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The second system has two vocal staves (Tenor and Bass) and a piano accompaniment. The third system has two vocal staves and a piano accompaniment. The fourth system has two vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: 'den - li - bus reg - na coe - lo - rum', 'cre - den - li - bus reg - na coe - lo - rum', 'den - li - bus reg - na coe - lo - rum', and '- li - bus reg - na - coe - lo - rum'. A dynamic marking of *mf* is present in the first system.

Ein mächtiger Chorsatz, umwehlt von der Hauptbegleitfigur, beschließt den ersten Teil.

Der Lobpreisung aus dem Munde der ganzen Kirche folgt nun die Bitte um Hilfe für die schwache Menschheit. Sie wird von einer Tenor-Solostimme demütig vorgetragen, worauf sich das Soloquartett dem heißen Flehen des Fürbitters anschließt.

Moderato

Br. Te er - go quae - su - mus, te er - go

Ten.-Solo

Cell., Kl.

quae - su - mus, te er - go quae -

Solo-Quartett

- su - mus, quae - su - mus

quae - su - mus

The musical score on page 175 consists of three systems. The first system has two vocal staves (Br. and Ten.-Solo) and a piano accompaniment. The second system has two vocal staves (Cell., Kl.) and a piano accompaniment. The third system has two vocal staves (Solo-Quartett) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Te er - go quae - su - mus, te er - go', 'quae - su - mus, te er - go quae -', '- su - mus, quae - su - mus', and 'quae - su - mus'. A tempo marking of *Moderato* is present at the beginning.

Nur die Streicher, eine Solovioline und die erste Klarinette beteiligen sich an der Begleitung dieses zum Vorangegangenen in schärfstem Kontrast stehenden Satzes, der in seinem zweiten Teil von geradezu seraphischer Schönheit ist. Da trägt die Solovioline das Gebet himmelwärts; die Solostimme weilt in seligen Höhen der Verzückung in dem Gedanken, durch das kostbare Blut Christi Erlösung zu finden.

sehr zart
p
 quos pre - li - o - so

Ten.-Solo

cresc.
 san - gui - ne san - gui - ne

quos re - de
pp
 quos re - de
 re - de mi - sli, re - de
pp
 quos re - de

mi - sli
 mi - sli
 mi - sli
 mi - sli

Diese Stelle ist ein Seitenstück zu dem „Et incarnatus“ der F-Moll-Messe. Milde Klänge des Soloquartettes und weiche Posaunenakkorde schließen den zweiten Teil.

Wie Sturmeswehen braust das „Aeterna fac“ über ostinaten Baßgängen einher.

Allegro

ff Ae-ter-na fac cum San-ctis lu-is, ae-ter-na

Detailed description: This is a piano accompaniment score for the piece 'Aeterna fac'. It features a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro'. The music consists of a series of eighth-note patterns in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The lyrics 'Ae-ter-na fac cum San-ctis lu-is, ae-ter-na' are written below the notes.

Die streitende Kirche erhebt ihre Stimme zur triumphierenden mit der Bitte um Beistand im Seelenkämpfe. Bei „in gloria“ erhebt sich der Frauenchor, in chromatischen Fortschreitungen nach obenweisend, während der Tenor ein kurzes Oktavmotiv dagegen führt.

Sopr. *p* in glo - ri - a, - in
All

Ten. *mf*
in glo - ri - a, in glo - ri - a,

Detailed description: This is a vocal score for Soprano and Tenor. The Soprano part is in treble clef with a piano (*p*) dynamic, singing 'in glo - ri - a, - in'. The Tenor part is in bass clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, singing 'in glo - ri - a, in glo - ri - a,'. The Soprano part has a 'All' (Allegro) tempo marking.

glo - ri - a, in glo - ri - a, in

ff

pp

in glo - ri - a, in glo - ri - a, in glo - ri - a,

glo - ri - a, in - glo - ri - a

mf

mf

in glo - ri - a

Detailed description: This is a piano accompaniment score for the 'in gloria' section. It features a treble and bass clef. The music consists of a series of eighth-note patterns in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The lyrics 'glo - ri - a, in glo - ri - a, in' and 'in glo - ri - a, in glo - ri - a, in glo - ri - a,' are written above and below the notes. Dynamics include *ff*, *pp*, and *mf*.

Diese Stelle ist eine der allerkühnsten in der gesamten Chorliteratur. Das anschließende Unisono zeigt uns die Einheit der streitenden und triumphierenden Kirche.

Der vierte Teil „Salvum fac populum“ — „Rette dein Volk“ wiederholt die flehenden Bitten des „Te ergo“, nur nimmt hier auch der Chor daran teil. Am Schluß trägt eine Baß-Solostimme Christo die Bitte um Leitung des Volkes in alle Ewigkeit vor. Mit dem Motiv, welches im dritten Teile des Kyrie der E-Moll-Messe das lindernde Element bildet, geht dieser Teil in sequenzartiger Führung zu Ende.

us - que in ae - ler - - -

in ae - ler - num,

Chor in ae - ler in ae - ler - num,

num, in ae - ler

in ae - ler *dim.*

num, in ae - ler

in ae - ler *dim.*

num, in ae - ler - num!

num, in ae - ler - num!

num, in ae - ler - num!

num, in ae - ler - num!

Ohne Unterbrechung setzt bei „Per singulos dies“ wieder das Hauptthema wie zu Anfang des Werkes ein, dann drängen die Stimmen mit ihrem weltumspannenden Einklang stufenweise empor mit immer wachsender Begeisterung. Nochmals weicht der Jubel einer demütigen, doch hoffnungsvollen Stimmung, die besonders bei „sine peccato“ große Wärme atmet. Schuldbewußt lispelt der Chor das „Miserere“

Do -

Mi - se - re - re no - stri Do -

Mi - se - re - re no - stri Do -

Mi - se - re - re no - stri Do -

mi - ne, *pp* mi - se - re - re

mi - ne, mi - se - re - re mi - se -

mi - ne, mi - se - re - re

mi - ne, *pp* mi - se - re - re

mi - se - re - re mi - se - re - re no - stri

re - re mi - se - re - re no - stri

mi - se - re - re mi - se - re - re no - stri

mi - se - re - re mi - se - re - re no - stri

dem sich in froher Zuversicht das „Fiat misericordia“ anschließt. Bei „super nos“ schweigen die Instrumente; ruhig fließen in den drei Unterstimmen weiche Sextakkorde abwärts und der Sopran legt eine beruhigende Melodie darüber. Die Stelle entspricht dem „Aperuisti“ des ersten Teiles, aus welchem nun auch die merkwürdigen Tonfolgen des „Tu devicto“ hier auf die Worte „speravimus in te“ herübergenommen sind.

Auch hier zeigt sich uns Bruckner, allen gegen- teiligen Meinungen zum Trotz wieder als Me i s t e r d e r F o r m. Er hat auch dem Te Deum eine zyklische Gestaltung gegeben. Der bisher besprochene Teil des Werkes zerfällt in fünf Abschnitte. (Das „Per singulos“ muß, wenn auch nicht äußerlich gekenn- zeichnet, als fünfter Teil [Wiederholungsteil] gelten.) Zwischen drei Allegro sind zwei langsame Sätze eingefügt; der fünfte Teil schließt mit einem Orgelpunkt auf der Dominante — erwartungsvolle Gener- alpause! — und nun setzt der Meister dem Riesen- gebäude die goldene Kuppel auf: eine I n t r o d u k t i o n und F u g e. Es liegt soñach dem Werke folgendes Schema zugrunde:

Allegro — Moderato — Allegro — Moderato — Allegro:

A — B — C — B — A:

Introduktion: Fuge.

Mäßig bewegt, setzt nunmehr a cappella das Solo- quartett mit einem Verklärungshymnus in C-Dur ein: „In te Domine speravi“, „Auf dich habe ich gehofft, o Herr!“

Poco a poco cresc.
mf

In te Hörner Do-mi-ne spe-ra-vi: non con-

fun-dar in ae-ter-num

Damit ist das alles Vorangegangene überbietende Finale eingeleitet. Als zweiter Hauptgedanke dieses Teiles setzt darauf das in großer Bogenlinie gehaltene, eine ganze Welt umspannende „Non confundar“-Thema ein, das von dem Solo-Sopran angestimmt wird.

Non con-fun-dar in ae-ter-num
mf Sopr.-Solo

non con-fun-dar
Ten.-Solo

Bruckner hat diese Melodie im Adagio der VII. Symphonie kurz vor Eintritt des zweiten Haupt-

gedankens zuerst gebraucht, und zwar in diesem Traueradagio auf den Tod R. Wagners als tröstendes, auf die Unsterblichkeit hinweisendes Element. Hier im Te Deum ist es mit den Worten ausgesprochen, was dort die Musik ausdrückt: „Nicht werde ich zuschanden werden in Ewigkeit!“ Der volle Chor und das ganze Orchester stimmen ein in den Hymnus auf ein ewiges Leben. Das ist die Introduction zu der freien Doppel-Fuge, die in ihrer Kühnheit ein würdiges Seitenstück zur Gloria-Fuge in der „Großen Messe“ ist. Zu dem ersten Thema, das in seinem Anfang an Bachs E-Dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier, 1. Teil) erinnert, gesellt sich im dritten Takt ein Kontrapunkt, der aus dem „Non confundar-Thema“ hergeleitet und mit dem ersten Thema gleichberechtigt ist, was der Verlauf dieser sehr freien Fuge beweist.

Sopran: In te Do-mi-ne spe-ra-vi, in te, in te.

1. *mf*

II.

All: non con-fun - dar in ae - ler-num

Nachdem auch Tenor und Baß diese Themeneinsätze gebracht haben, wozu die Oberstimmen kontrapunktieren, führt der Sopran das Thema drei Tonstufen aufwärts bis zum zweigestrichenen B, womit ein Höhepunkt erreicht wird. Hierauf folgen zwei Einsätze des zweiten Themas in den Mittelstimmen, worauf der Baß die Umkehrung dieses Themas dreimal um je eine Terz emporführt. Nach der dadurch

Chorworte:

Pange lingua.

Soprano: In te Do-mi-ne spe-ra-vi, in te, in te.

Alto: In te Do-mi-ne spe-ra-vi, in te, in te.

Tenor: In te Do-mi-ne spe-ra-vi, in te, in te.

Bass: In te Do-mi-ne spe-ra-vi, in te, in te.

Piano: *mf*

1. *mf*

II.

All: non con-fun - dar in ae - ler-num

Anton Bruckner: Parag. Junga (Wirtz) nicht ciste Vokalensemble 1901 Leipzig

gedankens zuerst gebraucht, und zwar in diesem
Tragertagio auf der T. P. W. a. c. s. s. t. e. t. i.
stimmte auf die Dissonanzen hinweisend (Hör-
mög. hier im 1. Satz) ständel. Wirtz auf
gesprochen, was in der Musik ausgedr. wird
wobei sich zuerst die Dissonanzen (Hör-
voller Chor und Orgel) (Hör-
den Mannus auf der T. P. W. a. c. s. s. t. e. t. i.
duktion zu der Treue (Hör-
heißt die Treue für die Dissonanzen
„Großen Messen“ (Hör-
seinem Anfang (Hör-
richtig (Hör-
ten (Hör-
fund (Hör-
Thema gleichsam (Hör-
schliefen (Hör-
Sohn (Hör-
Einsätze des zweiten (Hör-
worauf der Baß die Umkehrung dieses Themas drei-
mal um je eine Terz emporführt. Nach der dadurch

herbeigeführten Steigerung baut es sich über einem Orgelpunkt auf der Dominante in Engführung auf, bis der Sopran das Thema II. in seiner Hauptgestalt krönend darüber breitet. Mit einer vollkommenen Entspannung endet die Fuge.

Die breit angelegte Coda bringt das Thema in Vergrößerung

non con - fun - dar in ae - ter - num,
non con - fun - dar in ae - ter - num,
p *cresc.*

und in nie dagewesenen Steigerungen zur Apotheose. Das Schlußwort, eine riesige Ausweitung des C dur-Dreiklages, die den Sopran bis ins dreigestrichene C emporführt, erinnert in den ersten Takten an das Hauptthema des Werkes, mit dessen festlichem Geläute es auch schließt. Die überwältigende Wirkung der letzten Steigerungen ist nur der des Finaleschlusses der V. Symphonie des Meisters vergleichbar.

ANHANG

DER 150. PSALM.

Dieses letzte Chorwerk des Meisters auf dem Gebiet der geistlichen Musik gleicht einer mächtigen **Introduktion und Fuge** und gibt uns einen Begriff, wie Bruckners Improvisationen auf der Orgel gewesen sein dürften. Das Orgelhafte dieses Werkes springt sofort in die Augen, wenn man die Partitur betrachtet.

Ziemlich langsam, feierlich
kräftig *sempre ff*

Sopran
Hal - le - lu

Alt

Tenor

Bass

ff sempre

jal

Einem Pfingststurm gleich fegt das Unisono des vollen Orchesters, die Sekunde mitreißend, zwei Oktaven in Akkordfanfaren empor und gebiert auf seinem Höhepunkt das im Geiste des gregorianischen Chorals erfundene, eherne Alleluja des Unisono-Chores.

In dreimaligem Anstieg über Terz und Quint münden die Chorfanfaren in die breitflächig harmonisierte absteigende äolische Tonleiter, die sich in die Dominanharmonie der Haupttonart wendet,

Hal - le - lu

jal Hal - le - lu - jal

Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja!

The page contains five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in a major key and features a unison fanfare at the end of the page.

auf welcher die Unisono-Fanfare des Orchesters abschließt.

Nun erst, nach dieser Einleitung in Pleno, erfolgt wie auf einem Nebenmanuale der Eintritt des Hauptthemas im Alt mit seinem charakteristischen Quartschritt über dem neapolitanischen Sextakkord der abschließenden G-Dur-Harmonie (As-Dur, terzverwandt zur Haupttonart).

Lo -

Lo - bel den Herrn,

bel den Herrn in

den Herrn in

Lo - bel den

Lo - bel den

Lo - bel den

The page contains ten staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The middle two staves are piano accompaniment for strings (Streich.) and horn (Hob.). The bottom four staves are piano accompaniment. The music features a crescendo and a unison fanfare at the end of the page.

mf sei - nem Hei - lig - tum;
mf sei - nem Hei - lig - tum;
mf Herr in sei - nem Hei - lig - tum;
mf Herr in sei - nem Hei - lig - tum.

Der in der Oberquint antwortende Sopran erweitert das Motiv zur Oktav, wodurch bereits das spätere Fugenthema vorgebildet erscheint. Die orchestrale Untermalung geschieht hier nur durch gleichmäßige Pulse der Bratschen und einer schwebenden Gegenstimme der zweiten Violinen, die auch weiterhin das Hauptthema stets umgibt. Das Fehlen des Basses und die im fünften Takt eintretende enharmonische Verwechslung üben eine bezaubernde Wirkung. Mit einer breiten Kadenz in Des-Dur schließt der Chor unbegleitet ab. In Analogie zum österlichen Alleluja wird dieser Hauptsatz nun (um je einen

halben Ton erhöht) dreimal gebracht, wobei freilich jedesmal geniale Varianten in Harmonie, Rhythmus und Instrumentation wahrzunehmen sind. Von wundervoller Wirkung ist beim dritten Eintritt des Hauptsatzes die symphonische Gegenmelodie der Celli und Fagotte. Die dreifache Lobpreisung gipfelt endlich in einem übermächtigen achtstimmigen Chorsatz a cappella.

Lo - bel ihn in sei - ner gro - ßen Herr -

lich

Jetzt erst, bei dem Verse „lobet ihn mit Posaunen, mit Psalter und Harfen, mit Pauken und Reigen“ beginnt einer jener grandiosen Orgelpunkte, wie sie nur Bruckner eigen sind. Der 28 Takte lange, in Etappen sich steigernde Orgelpunkt setzt über Paukenwirbel und dem Tremolo der tiefen Streicher mit einer wehenden, die Terz meidenden Unisonofigur der Geigen und markierten Posaunenstößen ein, lebhaft an den Beginn des „Te Deum“ erinnernd.

Bl.
auf Paukenwirbel Es

Vom Einklang aus ergreifen die Chorstimmen zweimal in vehementem Anlauf den durch Nebentöneinstellungen stark alterierten Dominant-Nonakkord und beginnen schließlich, vom Piano ausgehend, die letzte Steigerung,

Sopran
Lo - bel ihn mit Pau - ken und Rei - gen,
cresc.

Alt
Lo - bel ihn mit Pau - ken und Rei - gen,
cresc.

Tenor
Lo - bel ihn, lo - bel ihn, lo - bel
cresc.

Baß
Lo - bel ihn mit Pau - ken und Rei - gen,
p

lo - bel ihn mit Sai - ten und Pfei - fen. *ff* Lo - bel
lo - bel ihn mit Sai - ten und Pfei - fen. *ff*
ihn, lo - bel ihn, lo - bel ihn. *ff*
cresc. sempre
lo - bel ihn mit Sai - ten und Pfei - fen. *ff* Lo - bel

ihn mit hel - len Cym - beln

die in dem mit Sekundvorhalten vor Terz und Quint verschärften großen Dominant-Nonakkord gipfelt, der auch in der Schlußsteigerung des Werkes von überwältigender Wirkung ist.

Mit einer genialen Wendung nach E-Dur bei der Stelle „lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln“ wird die Entspannung herbeigeführt. Es beginnt eine kurze Durchführung des Hauptgedankens von überirdischer Schönheit: das Allerheiligste des festlichen Stückes. Dies gilt besonders von der Stelle, wo über dem zartest gehaltenen Männerchor das Sopransolo im Wechsel mit der Violine eintritt.

Langsamer
Sopr.-Solo Al - les, Al - les, Al - les
sehr hervortretend

mf

All *cresc.*

Ten. *p*

Al - les, was O - dem *cresc.*

Baß

Sr. Holzbl.

Blechbl. *cresc.*

lo - be den Herrn.

Chor-Sopr. *p* Al-les lo - be den Herrn,

pp les lo - be den

pp hal, lo - be den

pp

Viol.-Solo *pp*

Mit der Wiederholung der ganzen Einleitung, deren letztes, breites Alleluja durch einen Kontrapunkt der Flöten und Klarinetten geschmückt ist, schließt sozusagen die Introduction; es beginnt die Fuge. Das gewaltig einerschreitende Thema des Basses wird sogleich von bewegten Kontrapunkten der Geigen umspielt.

Langsam

Baß
Al - les, was O - dem hal,

Str.

Ten.
Al - les, was O - dem hal,

lo - be den Herrn. Al - les, was O - dem hal,

H. Fag.

lo - be den Herrn, lo - be den

lo - be den Herrn, lo - be den

Der übervollständigen Exposition folgt eine Durchführung des umgekehrten Themas mit gleichzeitiger Engführung in den drei Oberstimmen und darauf Engführung der ursprünglichen Gestalt des Themas in Baß und Alt und gleichzeitiger kanonischer Führung eines neuen Kontrapunktes in den beiden anderen Stimmen. Im dritten Fugen-Abschnitt wird nur mehr der erste Teil des Themas immer mehr zusammengedrängt, sowohl in der ursprünglichen Gestalt als in Umkehrung und metrischer Verschiebung übereinandergetürmt und verdichtet.

Sopr.
f Al - les, was O - dem hal, Al - les, was O - dem hal,
 All *cresc.*

Ten.
f Al - les, was O - dem hal, Al - les, was O - dem
cresc.

Baß
f Al - les, was O - dem hal, Al - les, was O - dem
cresc.

f Al - les, Al - les,
 hal, *f* Al - les, Al -

f Al - les, Al - les,
 hal, *f* Al - les, Al -

Mit gewaltiger Energieentwicklung schieben sich die Klangmassen immer höher empor, sinken nochmals kataraktartig zurück und ergreifen endlich im Sprung den schon früher erwähnten Dominant-Nonakkord mit seinen scharfen Nebentoneinstellungen, überbieten diesen noch und setzen sich schließlich auf dem Dominant-Quartsext-Akkord fest. Die Halleluja-Fanfaren der Einleitung münden in einen Plagalschluß, der das Werk glänzend abschließt.

NACHTRAG

DER 112. PSALM. *)

Es steht in der Musikgeschichte einzig da, daß ein Künstler wie Bruckner bis an die Tore des vierzigsten Lebensjahres als gehorsamer, allzu gehorsamer Schüler zu Füßen der Lehrer saß, ein halbes Hundert Werke schuf und in beispiellos strenger Selbstkritik all das, darunter umfangreiche Arbeiten, der Öffentlichkeit vorenthielt.

Wie Bruckner als Professor des Wiener Konservatoriums seinen Schülern das Komponieren untersagte, so hat er es auch mit sich selbst gehalten, als er in reifen Mannesjahren noch zu Sechter und Kitzler in die Lehre ging. Alles, was er unter deren Anleitung schrieb, betrachtete er als Schularbeit und erst den „Germanenzug“ (1863) bezeichnete er als sein „erstes gültiges Werk“. Daraus geht hervor, daß alles vorher Geschaffene vor seiner Selbstkritik keine Gnade fand.

Im hohen Alter, als der Meister 1895 aus der Heßgasse in das Belvedere übersiedelte, hielt er noch ein letztes strenges Gericht über die Stöße verstaubten Notenpapiers, die sich auf dem Fußboden seines Zimmers türmten. Damals wurden viele Jugendarbeiten und Studienblätter den Flammen überliefert. Einzelnes aber bewahrte er, wohl im Hinblick auf den entwicklungsgeschichtlichen Wert, vor

*) In der evangelischen Bibel erscheint dieser Psalm als Nr. 113. In die katholische Vesper ist er als „Laudate pueri Dominum“ aufgenommen.

diesem Schicksal. So ist unter anderem die nicht eingereichte D-Moll-Symphonie erhalten geblieben. Professor Franz Moigl hat dieses interessante Werk aus seinem Dornröschenschlaf erweckt und der Wiener Philharmonische Verlag gab dann die (von J. V. Wöß revidierte) Partitur heraus. Ein weiteres Werk, das dem Flammentod entging, ist nunmehr in der Universal-Edition erschienen: der 112. Psalm, von dessen Vorhandensein die Öffentlichkeit nicht mehr als den Titel und das Entstehungsjahr wußte. Im dreiundsechzigsten Jahre nach seiner Entstehung kam das Werk am 14. März 1926 durch die Liedertafel Vöcklabruck unter Max Auer zur Uraufführung.

Dieses Werk für Doppelchor und Orchester begann Bruckner im Juni 1863 und vollendete es am 5. Juli desselben Jahres. Es ist das erste Werk, das er nach Beendigung der Orchestrationsstudien bei Otto Kitzler schuf und diesem auch nicht mehr vorlegte. Unmittelbar darauf entstand der „Germanenzug“ (im August). Der Psalm ist das letzte größere geistliche Werk vor dem ersten großen Wurf, der D-Moll-Messe, daher entwicklungsge­schichtlich hochinteressant. Diese Tatsache und die Qualität der Komposition haben mich veranlaßt, eine Aufführung derselben in Aussicht zu nehmen. Mit Zustimmung des um die Herausgabe so manches Brucknerschen Frühwerkes hochverdienten Professors J. V. Wöß, dem ich die Originalpartitur vorlegte, kam das Werk nun in Druck. Wöß arbeitete dazu auch einen vorzüglichen Klavierauszug aus.

Das Werk zeigt bis zum Ende der Fuge dreiteilige Form. Der Fuge folgt in dieser Ausgabe der ganze erste Teil. Ob Bruckner eine solche unveränderte Wiederholung beabsichtigte, ist jedenfalls fraglich. Die Originalpartitur hat keinen Abschluß. *) Die letzte Seite des neunten Bogens bringt nach dem Schluß der Fuge noch die fünf ersten Takte des Werkes. Ob Bruckner damit anzeigen wollte, daß nun der erste Teil notengetreu folgen solle, ist auch deshalb unwahrscheinlich, weil am Ende des ersten Teiles das Wort „Fine“ nicht vermerkt ist. Im Hinblick auf den schon damals hochentwickelten Formsinn Bruckners ist vielmehr wahrscheinlich, daß die letzten Bogen, die wohl eine Schlußkrönung enthielten, verloren gegangen sind. Für die Herausgabe blieb also nichts anderes übrig, als den ganzen ersten Teil wiederholen zu lassen.

Gleichwie der 150. Psalm beginnt auch der 112. mit dreimaligen Orchesterfanfaren und Alleluja-Anrufen

The musical score shows the beginning of the 112th Psalm. It consists of two systems. The first system is for the piano, labeled 'V. O. Streicher'. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a forte (ff) dynamic. The second system is for the 'Doppel-Chor' (Double Choir), which begins with the word 'Al-le' and also starts with a forte dynamic.

*) Vergleiche die Faksimile-Beilage.

V. O. Str.

lu - ja Al - le -

V. O. Str.

lu - ja Al - le -

lu ia!

der Singstimmen, emporstrebend über dem Grundton, der Terz und der Quinte. Freilich fehlt hier noch die hohe geistige Potenz, die sich in dem Alterswerk in den die Akkordfanfare durchwehenden Durchgängen ausdrückt. Der dreifache Aufstieg mündet in einen breiten Plagalschluß. Eine an Schubert erinnernde akkordische Stakkato-Begleitfigur bildet die harmonische Unterlage für den nun in Halbtaktabständen sich aufbauenden Doppelchor. Wie bei den Venezianern stellt hier Bruckner der dunkleren Lage des zweiten Chores die lichtere Klangfarbe des ersten gegenüber.

Die Chöre sind sehr selbständig geführt und unbekümmerte Übereinandertürmung und Ineinerschiebung massiger und gegensätzlicher Akkordkomplexe verraten hier den künftigen Meister von Zyklopenbauten.

I. Chor
Lo - bel den Herrn, ihr Die - ner,
cresc.

II. Chor
Lo - bel den Herrn, ihr Die - ner,
p

I. Chor
lo - bel den Na - men des Herrn!
decresc.

II. Chor
lo - bel den Na - men des Herrn

Originell kadenzierend wendet sich der Chorsatz nach c-Moll, um in ähnlicher Weise und gesteigerter Schallkraft in die Subdominante, Es-Dur, weiterzu-

leiten. Während eines Wechselgesanges der beiden Chöre mit einem vorherrschend welligen Terzmotiv weichen die Sechzehntelfiguren der Streicher den akkordisch abwärtsflutenden Achtelbewegungen der Holzbläser. Dieselbe Stelle in umgekehrter Anordnung der Chor- und Orchestergruppen wendet sich plötzlich in schroffer Modulation zu einem FF-Schluß unter Eintritt der gesamten Blechbläser in die Mollparallele der Dominante, d-Moll, womit der zweite Abschnitt beginnt.

Dieser geht dem Wortlaut des Textes tonmale- risch nach. Über der neuerlich auftretenden Sech- zehntelfiguration der Streicher kündigt der zweite Chor in feierlichem Unisono den Sonnenaufgang, überhöht von den in hoher Lage hierauf einfallenden Akkorden des ersten Chores, worauf durch plötz- liches Herabsinken und Abdunkeln sowie durch ro- mantisch gefärbte Harmonien der Sonnenuntergang versinnbildet wird. Nach einem kleinen Zwischen- satz, in welchem die Achtelfigur in der zweiten Hälfte an eine ähnliche im Benedictus der E-Moll- Messe erinnert, wiederholt sich die Stelle „Vom Auf- gang der Sonne bis zum Untergange“, nun aber mit F-Dur beginnend (Dominante der Haupttonart) und in hell leuchtendes A-Dur ausbrechend. Dem Ab- schluß dieser Stelle mit dem Sextakkord auf A folgt eine echt Brucknersche Halbtonrückung und damit Rückdunkelung nach Ges-Dur (Sextakkord auf B). Ein ganz unbrucknerisches, weichliches Orchester- zwischenspiel, von welchem nur der letzte Takt den Meister ahnen läßt, führt zum dritten Abschnitt.

Subdominantisches Untertauchen kündigt nach Ernst Kurths hochinteressanten Untersuchungen in Bruckners Hauptwerken das Herannahen einer Klimax. Dies ist nun auch in diesem „vorbrucknerischen“ Werk der Fall. Der dritte Abschnitt bildet den Höhepunkt des ganzen ersten Teiles. Hier tritt der Dominantdreiklang (F-Dur) ein auf die Worte „Hoch über alle Völker ist der Herr“. Schon im folgenden Takt schmettert der erste Chor den Des-Dur-Dreiklang darein. Einen halben Takt klingen beide Tonarten noch gleichzeitig fort. Eine geniale Ausdeutung der hoch über allen Völkern thronenden Herrlichkeit des Herrn! Auch Bruckners harmonische Zielstrebigkeit zeigt sich hier schon im hellen Lichte. Den Höhepunkt dieses Abschnittes bildet der Eintritt des C-Dur-Dreiklanges. Das Des-Dur nach dem beginnenden Dominantdreiklang ist bereits auf den späteren Eintritt des C-Dur, nämlich als dessen neapolitanischer Sextakkord zu deuten! Die ganze Strecke vom Eintritt des Des-Dur-Akkordes bis zum Eintritt des Höhepunktes (C-Dur) ist von kräftigen Triolenrhythmen der Bläser gestützt, über welche die ersten Violinen Sextolenläufe breiten, ähnlich wie im mittleren Teil des langsamen Satzes der II. Symphonie. Hier dürfte diese Instrumentationstechnik ein Niederschlag der von Bruckner unmittelbar vor der Komposition dieses Werkes studierten Tannhäuser-Partitur sein. Auch die Überbietung eines Höhepunktes durch einen zweiten ist schon hier zu bemerken. Der C-Dur-Höhepunkt wird im folgenden Takt durch die echt Brucknersche Wen-

dung nach As-Dur überboten, womit aber gleichzeitig wieder eine tonartliche Eindunkelung herbeigeführt ist. Alles Vorahnungen der späteren Größe Bruckners. Vollends die Steigerungszüge bis zum Ende des ersten Teiles deuten das Meisterschaffen an.

Der zweite Teil des Werkes bildet sowohl in der Chor- als auch in der Orchesterbehandlung einen schönen und wirkungsvollen Gegensatz zur Massigkeit des ersten. Bis auf eine Höhepunktstelle im mittleren Abschnitt ist der ganze dreifach gegliederte Teil zart gehalten. Die beiden einleitenden Takte lassen sich symphonisch an. Der Cellomelodie, die an eine Stelle des Benedictus der ersten Messe in D-Moll gemahnt, ist ein Oboesolo gegenübergestellt,

Ob. espr.

II. Viol.

Cell.

I. Violine

Ob.

Cb.

I. Chor A. *p* Wer ist wie der Herr, un-ser Gott?

B. *p* Wer ist wie der Herr, un-ser

II. Chor A. Wer ist wie der Herr, un-ser

B. *p*

I. Viol.

II. Viol.

I. Chor S. *p* Wer ist wie der Herr, un-ser Gott?

T. *p* Wer ist wie der Herr, un-ser

Gott?

II. Chor S. *p* Wer ist wie der Herr, un-ser

T. *p*

210

I. Viol.

II Viol., Br.

S. *mf* A. der in der Hö - he

mf I. Chor T. der in der Hö - he woh - nel,

B. der in der Hö - he woh - nel,

S. *mf* A. der in der Hö - he

Gott

II. Chor A. der in der Hö - he

T. B. der in der Hö - he woh - nel,

I. Chor woh - nel,

II. Chor woh - nel,

14*

211

während die harmonische Füllung in wiegenden Sechzehntelfiguren der zweiten Violinen gelegt ist. Dieser und den Bratschen fällt in dem ganzen Teil die Sechzehntelbelegung zu, während die Primgeigen und Holzbläser kurze Linienzüge darüberbreiten. Das Hauptmotiv aber wird meist abwechselnd von den vier Singstimmen in das symphonische Gefüge eingewoben. Es ist ein höchst einfaches, auf dem Dreiklang fußendes Gebilde, dem keinerlei Originalität zukommt. Doch wirkt das Ganze nicht gewöhnlich.

Die Haupttonart des ganzen Mittelteiles ist die Dominanttonart F-Dur. Der erste Abschnitt wendet sich über d-Moll und a-Moll in einem Unisonosatz und mit demütig Haydn-Brucknerschem Kniefall nach C-Dur. Ein dreitaktiges Bläserzwischenpiel führt zum zweiten Abschnitt. Der mittlere Abschnitt, in C-Dur beginnend, weist stärkere tonartliche Ausschwan- kungen auf. Er berührt g-Moll, c-Moll mit dem Höhepunkt des Mittelteiles, einem Quintenkanon mit echt Brucknerschem (oktavigem) Kampfmotiv, welches schon das Scherzo-Thema der VIII. Symphonie („Deutscher Michel“) vorgebildet enthält, schreitet über F-Dur zurück nach C-Dur, um plötzlich nach H-Dur auszumünden. In mystischer Bestrahlung singt dazu der Alt die geheimnisvollen Worte: „Wer ist wie der Herr, der die Unfruchtbare wohnen läßt im Hause als fröhliche Mutter von Kindern“. Nun folgt die Reprise des ersten Abschnittes ohne die zweitaktige Orchestereinleitung und auch der

Unisonoschluß bekommt eine neue, echt Brucknersche Wendung.

Die ersten 24 Takte des Psalmanfanges, denen eine Schlußwendung nach D-Dur angegliedert wird, sind der Fuge vorangestellt, welche mit B, der großen Unterterz von D, einsetzt.

Allegro non troppo.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes the Bass (Boß) and the first two voices (I. II. Chor). The second system includes the first two violins (I. II. Viol.) and the C. B. (Cello/Bass, with 2 Bassoons). The third system includes the Tenor (Tenor, with 1 Bassoon) and the Bassoon (Br. Fag.). The lyrics are: "Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja". The score features various musical notations such as dynamics (f), trills (tr), and articulation marks.

• All Al -

(mit Klar.)

ja al - le - lu - ja

- lu - ja

Das viertaktige, markante, doch nicht eigenartige Thema setzt im Baß ein und erfährt drei der Regel entsprechende Durchführungen. In der dritten Durchführung erscheint es in Umkehrung und gleichzeitiger Engführung. Durch Sequenzierung im Sopran nach dem Orgelpunkt auf F wird die Schlußsteigerung eingeleitet. Über chromatisch absteigender Tonleiter des Basses baut sich die mächtige Schlußkrönung auf. Durch die ganze Fuge zieht sich eine nach klassischem Muster mit Trillerfiguren durchgesetzte Unisonofiguration der Geigen. Als Abschluß des Werkes folgt der ganze erste Teil.

Ist der 112. Psalm, wie die Betrachtung zeigt, auch kein Vollwerk, so darf er doch als ein Introitus vor den Altarstufen des Heiligtums der D-Messe gelten.

AUFFÜHRUNGS-VERZEICHNIS DER GROSSEN KIRCHENWERKE

(Bis 1906, zehn Jahre nach des Meisters Tod.)

1. Messe, d-Moll.

- | | |
|----------------------|---|
| 1864, 20. November, | Linz, Dom unter Bruckner. |
| 1864, 6. Dezember, | Linz, Konzertaufführung unter Bruckner. |
| 1867, 17. Jänner, | Wien, Hofkapelle unter Herbeck. |
| 1868, 6. Jänner, | Linz, Dom unter Bruckner. |
| 1870, 11. September, | Salzburg, Dom unter Dr. O. Bach. |
| 1880, 6. Juni, | Wien, Hofkapelle unter Bruckner. |
| 1881, 2. Februar, | Wien, Hofkapelle unter Bruckner. |
| 1893, 30. März, | Hamburg, unter Mahler. (1. Konzert-Aufführung im Deutschen Reich.) |
| 1893, 2. April, | Steyr, Stadtpfarrkirche unter F. Bayer. |
| 1896, 8. April, | Steyr, Stadtpfarrkirche unter F. Bayer. |
| 1897, 17. Jänner, | Wien, Gesellschaftskonzert unter Richard v. Perger. |
| 1900, 11. Februar, | Wien, Gesellschaftskonzert unter Richard v. Perger. |
| 1902, | Petersburg, unter Graf Alex. Tschermetiew. |
| 1904, 16. Oktober, | Wien, Hofkapelle unter Bruckner. |
| 1904, 28. November, | Wien, Akademischer Wagnerverein unter J. Schalk (Gloria und Credo). |

2. Messe, e-Moll.

- | | |
|----------------------|--|
| 1869, 29. September, | Linz, unter Bruckner (vor der Votivkapelle des neuen Domes). |
| 1885, 26. September, | Linz, Dom unter A. Schreyer. |
| 1885, 4. Oktober, | Linz, Dom unter A. Schreyer. (Wiederholung). |

- 1899, 17. März, Wien, Akademischer Gesangverein unter Dr. Neubauer.
 1899, 25. Oktober, Wien, Votivkirche unter Dr. Neubauer.
 1901, Jänner, Wien, Akadem. Wagnerverein (Gloria).
 1902, Februar, Leipzig, Riedelverein unter Dr. Göhler.
 1902, Februar, Mödling, Brucknerfeier (Credo) unter Foll.
 1903, 2. Juli, Tübingen Akademischer Musikverein unter Dr. Kaufmann (am selben Konzertabend wiederholt).
 1904, 18. Jänner, Leipzig, Thomaskirche (Riedelverein) unter Dr. Göhler.
 1904, Februar, Frankfurt a. Main, Cäcilienverein unter A. Grüters.

3. Messe, f-Moll.

- 1872, 16. Juni, Wien, Augustinerkirche unter Bruckner.
 1872, 28. Juni, Wien, Hofkapelle unter Bruckner.
 1872, 8. Dezember, Wien, Hofkapelle unter Bruckner.
 1876, 30. Juli, Wien, Hofkapelle unter Bruckner.
 1882, 30. April, Wien, Hofkapelle unter Bruckner.
 1884, 9. November, Wien, Hofkapelle unter Bruckner.
 1885, 24. Juni, Wien, Hofkapelle unter Bruckner.
 1885, 8. Dezember, Wien, Hofkapelle unter Helmesberger.
 1893, 23. März, Wien, Akademischer Wagnerverein unter J. Schalk (erste Konzertaufführung).
 1893, 28. Dezember, Wien, Hofkapelle.
 1894, 4. November, Wien, Gesellschaftskonzert unter W. Gericke.
 1898, 20. März, Linz, Erstes Bruckner-Stiftungskonzert unter August Göllerich.
 1900, 10. Juli, Tübingen, Dr. Kaufmann (erste Aufführung im Deutschen Reich).
 1900, 25. Dezember, Chicago, Wilh. Middelschulte in der St. Jamskirche.
 1902, 23. März, Linz, Drittes Bruckner-Stiftungs-Konzert unter August Göllerich (Gloria).
 1902--1903, Elberfeld.

- 1903, Düsseldorf, unter Dr. Frank.
 1903, 7. März, Wien, Gesellschaftskonzert unter Ferd. Löwe.
 1903, 13. April, Mannheim, Musikfest unter Felix Mottl.
 1904, 27. März, Linz, Viertes Bruckner-Stiftungs-Konzert unter August Göllerich.
 1906, 5. Mai, Graz, Richard-Wagner-Verein unter Weiß-Ostborn.

Te Deum.

- 1885, 2. Mai, Wien, Akademischer Wagnerverein unter Bruckner (mit zwei Klavieren).
 1886, 10. Jänner, Wien, Gesellschaftskonzert unter Hans Richter.
 1886, 7. April, München, Akademiekonzert unter Hermann Levi.
 1886, 15. April, Linz, Frohsinn unter Wilh. Floderer.
 1887, 29. September, Linz, Dom, unter Schreyer, 1. Kirchenaufführung.
 1888, 22. Jänner, Wien, Wagner-Verein unter Richter.
 1888, 13. April, Brünn, Musikverein unter Otto Kitzler.
 1891, April, Christiania.
 1891, 31. Mai, Berlin, Philharmonischer Chor unter Siegfried Ochs.
 1891, 3. Dezember, Amsterdam, unter H. Viotta.
 1891, 20. Dezember, Wien, Gesellschaftskonzert unter Wilh. Gericke.
 1891--1892, Stuttgart.
 1891--1892, Dresden.
 1892, 15. April, Hamburg, Stadttheater unter Gust. Mahler.
 1892, 26. Mai, Cincinnati, unter Th. Thomas.
 1893, 31. März, Brünn, Musikverein unter Kitzler.
 1893, April, Düsseldorf, Musikfest.
 1893, 21. Mai, Hamburg, Stadttheater unter Gust. Mahler.
 1894, 8. Jänner, Berlin, Philharmonischer Chor unter Siegfried Ochs.
 1894, 11. Jänner, Berlin, Philharmonischer Chor unter Siegfried Ochs.

1894, Mainz, unter Volbach.
1895, Wernsdorf.
1896, 12. Jänner, Wien, Gesellschaftskonzert unter Richard v. Perger.
1896, 23. März, Laibach, Slovenischer Musikverein unter Hubard.
1896, Leipzig, unter Nikisch.
1896, Dresden, unter Louis Nikodé.
1897, Jänner od. Febr., München, Kaim-Konzert unter Zumpe.
1898, 7. März, Wien, Akad. Wagnerverein unter J. Schalk.
1897/98, Karlsruhe, unter Felix Motll.
1900, München, Kaim-Konzert unter Hausegger.
1901, 19. Mai, Steyr, unter Franz Bayer.
1901, 18. Dezember, Breslau, unter Dr. Dohrn.
1902, 13. März, Wien, Akad. Wagnerverein unter J. Schalk.
1902, 22. April, Koblenz, Musikfest unter Heubner.
1902, Nov. oder Dez., Lemberg, Musikverein.
1902, Nov. oder Dez., Kopenhagen, Musikverein unter Neruda.
1902—1903, Straßburg, Drittes Abendkonzert unter Stockhausen.
1902—1903, Mannheim, Musikfest unter Felix Motll.
1902—1903, Bremen, Sechstes Philharmon. Konzert.
1903, 11. Februar, Wien, Konzertverein unter Ferd. Löwe.
1903, Frühjahr, Stuttgart, Singverein unter Seyffardt.
1903—1904, Wittenberg, Musikverein unter Millacher.
1903, Mai oder Juni, Duisburg, unter Josephson.
1903—1904, Hamburg, unter H. Barth.
1903, Nov. oder Dez., Nürnberg.
1902, Nov. oder Dez., Frankfurt.
1903—1904, Dresden, Kreuzkirche unter Oskar Wermann.
1904, Jänner, Augsburg, Oratorienverein unter Wilhelm Weber.
1904, März, Königsberg, unter E. Wendel.
1904, 6. Mai, Melbourne, unter Cludsam.
1904, 22. Mai, Regensburg, Musikfest unter Rich. Strauß.
1904, Oktober, Karlsruhe, unter Lorenz.

1904, November, Nürnberg, unter Dörner.
1904, November, Stuttgart, unter Pohlig.
1905, 30. Jänner, München, Porges'scher Chorverein.
1905, 10. April, Graz, Männergesangsverein unter Weiß-Ostborn.
1905, 6. Mai, Köthen, Musikfest unter Mikorey.
1905, 12. Juni, Memel, Musikfest.
1905, Oktober, Berlin, Philharmon. Chor unter Siegfried Ochs.
1905—1906, Freiburg im Breisgau.
1906, 1. April, Linz, Fünftes Bruckner-Stiftungskonzert unter August Göllerich.

150. Psalm.

1892, 13. November, Wien, Gesellschaftskonzert unter W. Gericke.
1893, Dresden.
1896—1897, Chemnitz, unter Mayerhoff.
1899, 15. April, Wien, Akademischer Wagnerverein unter Ferd. Löwe.
1900, 8. April, Linz, Zweites Bruckner-Stiftungskonzert unter Aug. Göllerich.
1901, 20. Jänner, Wien, Gesellschaftskonzert unter Ferd. Löwe.
1902, 26. Februar, Leipzig, Riedelverein unter Göhler.
1903, Innsbruck, Musikverein unter J. Pembaur.
1904, München, Orchesterverein unter Heinrich Schwartz.
1905, 21. Februar, München, Brucknerfest unter Ferd. Löwe.

VERLEGER DER KIRCHENWERKE

UNIVERSAL-EDITION, WIEN:

Tantum ergo, D-Dur (1843) in der Sammlung „Eucharistische Gesänge“, herausgegeben von der „Schola Austriaca“ von Prof. V. Goller und Jos. V. Wöß. Auch einzeln.

Libera, f-Moll.

Afferentur.

Ecce sacerdos.

Vexilla regis, in der obengenannten Sammlung.

2. Messe, e-Moll.

3. „Große Messe“, f-Moll.

112. Psalm.

150. Psalm.

Regina coeli, Choralharmonisierung, als Beilage der „Musica divina“.

UNIVERSITÄTSVERLAG WAGNER, INNSBRUCK (VORMALS J. GROSS-REISS):

1. Messe in D.

Fünf Tantum ergo (Es-, C-, B-, A- und D-Dur).

Ave Maria, vierstimmig mit Orgel.

Pange lingua (Tantum ergo), phrygisch.

SCHLESINGER, BERLIN – HASLINGER, WIEN:

Te Deum.

Daraus: Gebet (Salvum fac) für eine Singstimme und Klavier oder Orgel.

Vier Graduale: 1. Christus factus est. 2. Locus iste.
3. Os justi. 4. Virgo Jesse.

Dieselben mit deutschem Text von Rehberg als:

Vier Motetten: 1. Christus. 2. Weihe. 3. Wer Gott liebt.
4. Das Heil der Welt.

HAINAUER, BRESLAU:

Ave Maria, siebenstimmig
Tofa pulchra, Antiphon.

C. GRÜNINGER, STUTTGART:

Ave Maria für Alt und Orgel (als Beilage der „Neuen
Musikzeitung“).

Zu den großen Werken sind auch Studienpartituren
und Klavierauszüge erschienen.

NAMEN-VERZEICHNIS

- Arneht Michael, 9.
Bach J. Seb., 113, 184.
Bayer Franz, 25, 55.
Beethoven, 24, 33, 35, 40, 41,
43, 88, 113, 145, 150, 155, 167.
Burgstaller Joh., 30.
Deubler Bernh., 31.
Doebler, 66
Dürnberger August, 12.
Floderer Wilhelm, 31.
Frohsinn, 15.
Gericke Wilhelm, 24, 32.
Goller Vinzenz, 21, 49, 64.
Göhler G., 21, 113, 117, 136.
Göllerich August, 22, 32.
Haas Dr. R., 22.
Habert Joh. Ev., 19.
Haydn Jos., 34, 35, 36, 39, 40,
42, 45, 46, 110, 165.
Hellmesberger Joh., 24, 28.
Herbeck Joh., 17.
Hesse Max, 105.
Hochleitner Luise, 27.
Kaufmann Dr. E., 20, 24.
Keldorfer Viktor, 31.
Kitzler Otto, 12, 202.
Kurth Ernst Dr., 105, 141, 149.
Levi Hermann, 29.
Liszt Franz, 28, 35, 40, 41, 46,
73, 88, 113, 120, 150, 169.
Liszt Eduard v., 85.
Loidol P. Oddo, 26, 66.
Lotti, 15,
Louis Richard, 48.
Löwe Ferdinand, 32.
Mahler Gustav, 17.
Mayfeld Moritz v., 17.
Mendelssohn, 52.
Moißl Fr., 202.
Mozart Wlfg. Amad., 34, 36,
41, 43, 45, 46, 57, 71, 113,
155, 158, 159, 165.
Neubauer Dr., 21.
Ochs Siegf., 29, 167.
Palestrina J. P., 130, 152.
Perger R., 17.
Rätig Th., 66, 73.
Rehbaum, 66.
Riedel Verein, 20.
Richter Hans, 29.
Rudigier, 18, 27, 77.
Schachleitner Alban, 111.
Schalk Josef, 15, 24.
Schnerich Dr. Alfred, 34, 35,
36, 37, 41.
Schubert Franz, 33, 35, 36,
39, 43, 44, 46, 50, 88, 101,
110, 157.
Schreyer A., 20.
Sechter Simon, 11, 60.
Stern C. W., 34.
Thomas Eugen, 26, 27, 34.
Thomas Th., 29.
Traumihler Ignaz, 14, 26,

Wagner Richard, 16, 87, 88,
105, 152, 164, 184.
Wagner-Verein Akadem., 15,
24, 28.
Weinwurm Rudolf, 16.

Weinrich August, 136.
Witt Franz 25, 54, 55.
Wöß Viktor v., 13, 32, 49, 70,
202.
Zenetti, 12.

WERK-VERZEICHNIS

- Abendklänge 11.
Afferentur 14, 17, 64, 102.
Antiphon (siehe Totra pulchra).
Ave Maria (vierstimm.) 14, 60.
Ave Maria (siebenstimmig),
14, 17, 61, 100.
Ave Maria (Alt-Solo) 27.
Christus factus est 29, 66, 80.
Ecce sacerdos 30, 80.
Libera f-Moll 13, 56, 80.
Locus iste 25, 66, 70.
Messe Nr. 1 a-Moll 14, 16, 23,
30, 33–47, 66, 85–110, 126,
133, 156, 167, 202, 209, 214.
Messe Nr. 2 e-Moll 18, 23, 25,
33–47, 59, 66, 68, 86, 111
bis 136, 137, 179, 207
Messe (große) Nr. 3 f-Moll 21,
23, 33–47, 66, 86, 106, 137
bis 166, 178, 184.
Missa sollemnis 14.
Os justi 26, 66, 72.
Pange lingua (phryg.) 25, 54,
66.
Psalm 112, 201–214.
Psalm 150 31, 86, 98, 187–200,
203.
Regina coeli 32.
- Requiem 14.
Symphonie, d-Moll Nr. 0, 202.
1. Symphonie 23, 106, 109, 110.
2. Symphonie 142, 164.
3. Symphonie 60, 110.
4. Symphonie 156.
5. Symphonie 26, 106, 110, 149,
152, 185.
6. Symphonie 27, 28.
7. Symphonie 27, 28, 59, 101,
140, 167.
8. Symphonie 67, 73, 104, 110,
167, 212.
9. Symphonie 75, 95.
Tantum ergo, D-Dur 13, 50.
Tantum ergo, Es-Dur 13, 51.
Tantum ergo, C-Dur 13, 53.
Tantum ergo, B-Dur 13, 53.
Tantum ergo, As-Dur 13, 53.
Tantum ergo, D-Dur (fünfstim-
mig) 13, 54.
Te Deum 27, 28, 30, 59, 65,
73, 80, 86, 140, 153, 167–186,
194.
Totra pulchra (Antiphon) 27, 77.
Vexilla regis 31, 82.
Virga Jesse 30, 66, 73.