# Grosse Messe Nr. 3 in f-moll von Dr. Anton Bruckner.

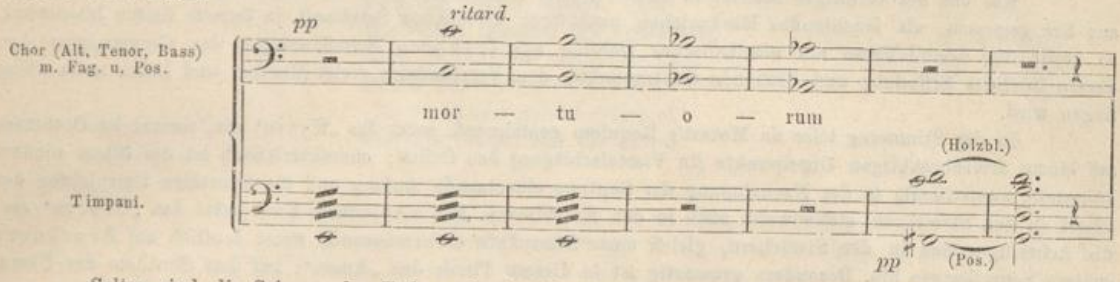
Versuch einer Analyse von **B. Lvovský.**

Wenn je ein Werk bei seinem Entstehen im wahrsten Sinne des Wortes mit dem Herzblute des Componisten getränkt war, so war es dieses. Verzweifelt über den geringen Erfolg seiner ersten Symphonie, dem Wahnsinne nahe, fand der Meister Heil und Erlösung aus des Zweifels Qualen in diesem hehren Werke. Es hatte sich selbst gefunden, musste nicht mehr an sich, seinem Können und seiner Kraft verzweifeln. — Noch herrscht im „Kyrie" das Gefühl des Zagens vor, wie zögernd heben die vier canonischen Einsätze an, und die ausdrucksvollen Geigenpassagen umspielen das düstere Thema; und weiterhin der Aufschrei der gepressten Brust „Christe" im Sopran- und Bass-Solo! Zum Schlusse, beim *pp.* a capella der echt Bruckner'sche Uebergang von C I nach Des I und Des IV, und der feierliche, mächtig wirkende Orgelpunkt.

Im „Gloria" wird die Stimmung zuversichtlicher; die gepanzerten Streicherfiguren und feierliche Harmonien der Bläser stützen wirksam den kräftig einherschreitenden Chor; nur beim Sopran- und Alt-Solo wird die Instrumentation weicher (blos auf VI, Va und Holzbl. beschränkt), um beim neuerlichen Eintritt des Chores mit desto grösserer Wucht aufzutreten. Das Adagio des „Gloria" (Seite 39 der Partitur) bringt in kunstvollem, polyphonem Stimmgewebe (der Ausdruck „contrapunktisch" wäre hier kaum am Platze) einen ergreifenden Klagesang, der sich beim Worte „miserere" zum höchsten Ausdrucke steigert. Das Charakteristische der Instrumentation, das Umranken des Cantus firmus in den ersten Geigen, wird hier durch den Umstand gesteigert, dass der Chor in den ersten 16 Takten der Stütze der Streichbässe entbehrt (bloss Fagotte und Hörner nehmen dessen Stelle ein). An kühnen und neuen Harmonisationen ist hier kein Mangel, und man empfindet es förmlich, dass selbe nicht gesucht, sondern nur verwachsen sind mit der ganzen musikalischen Denkweise des Meisters. Ich kenne dessen Art, zu schaffen, nicht, möchte aber beim Lesen dieser Partitur doch das Meiste auf spontane Eingebung zurückführen; in diesem Falle muss es der Theoretiker desto mehr bewundern, wie das Genie die gefährlichsten harmonischen Klippen spielend umschifft, wo das Talent sorgfältig erwägend „Vorbereiten", „Einführen" und „Auflösen" und schliesslich doch dem Hörer eine recht „querständliche" Empfindung bereiten würde. Bruckner's Kunst, zu harmonisiren, lässt trotz ihrer Kühnheit kein Unbehagen aufkommen; ich verweise blos in dem in Rede stehenden Adagio des „Gloria" auf den merkwürdigen Uebergang von d I nach Ges I (Seite 41 der Partitur), welcher sich im Chore selbst mit Hilfe des Sextaccordes von d I vollzieht; blos das Horn hält beim Eintritt der Ges-Harmonie die Dominante, welche dann in die Des-dur-Cadenz hinüberleitet. Wer da die Perücke schüttelt, dem soll man sie sammt dem Kopfe herunternehmen! Von der 92 Takte langen, gewaltigen Chorfuge lässt sich wohl behaupten, dass selten diese strenge Form in derart überzeugender Weise dem höchsten Ausdrucke dienstbar gemacht worden ist. Dem Thema, zuerst im Tenor eintretend, verleiht der Septimenschritt im 3. Takte das Wuchtige, ehern einherschreitende; der Zwischenruf „Amen" nimmt fast den Charakter eines Contra-Subjectes an, ist aber aus der Umkehrung des 3. und 4. Taktes des Themas gebildet. Welcher Reichthum kühnster contrapunktischer Combinationen sich hier entwickelt, wird der Leser der Partitur mit Staunen inne werden; so zeigt sich schon zwischen Takt 25—30 (Part. S. 54) eine Engführung zwischen Bass und Alt, wobei das Thema im Alt in der Umkehrung eintritt. Das „Amen"-Motiv, welches dieser Gloria-Stelle im Anfange nahezu den Charakter einer Doppelfuge aufdrückt, steht schon im Takt 10/11 im doppelten Contrapunkte der Octave zum Fugenthema und immer enger und eindringlicher wird zum Schlusse der Kreis der canonischen Combinationen und Engführungen geschlossen. Dabei erklingt Alles in höchster Tonschönheit, das Orchester stützt nicht blos, sondern zeigt auch neue Gebilde, besonders gleich Anfangs in den Bässen; Alles spricht hier von einer Art subjectivem, ja instinctivem Beherrschen dieser schwierigsten Kunstform, nichts athmet Schulstaub, wie bei so manchen anderen zeitgenössischen Fugen-Compositionen!

Fesselt das „Gloria" den Hörer vorzugsweise durch die darin zur Entfaltung gekommene, hohe contrapunktische Kunst, so nimmt doch Nr. 3 dieser grossen Messe, das „Credo", nicht nur in diesem Werke, sondern wohl im gesammten kirchlichen Schaffen der neueren Zeit vielleicht den höchsten Rang ein; die tiefe religiöse Ueberzeugung des Meisters, die Zuflucht zu Gott in der traurigsten und hoffnungslosesten Lage im Erdenwallen des Künstlers — halfen hier eines jener Kunstwerke schaffen, dessen Werdeprocess uns stets ein Geheimniss bleiben wird und welches wir in seiner Vollendung nur staunend und in Ergriffenheit bewundern können. Im *ff.* des ganzen Chores und Orchesters setzt das Credo in C-dur mächtig ein, in seinem ganzen ersten Theile vom Ostinato der Bässe gefolgt; das Moderato (misterioso) in Es-dur zeigt uns Bruckner in der höchsten Sphäre religiöser Verzückung; das „Et incarnatus est", Tenor-Solo mit alternirenden Gegenmelodien der Solo-Violine und Viola, begleitet von *pp.* Achteln sämmtlicher Holzbläser, ist von fast geheimnissvoller Klangwirkung, zumal in den ersten 30 Takten die Bässe und Blechinstrumente ganz schweigen. Wir kommen nun zu dem berühmten Allegro-Theile, welcher mit den einfachsten orchestralen Mitteln (S. 83 der Part.) die Erweckung der Todten in ergreifender Weise schildert; 20 Takte lang leitet der E-Dreiklang ein,

die ersten 8 Takte sogar ohne die Terz, wodurch das Gefühl von e-moll hervorgerufen wird, bis im 9. Takte im Chor und Hornquartett das Gis hinzutritt. Eingeleitet wird diese Stelle durch 4 auf der Es-dur-Harmonie basirende Takte der 3 Posaunen, feierliche Klänge, denen ein Takt pizzicato „Es“ der Bässe folgt; dann unvermittelter Eintritt in die E-Tonart. Pauken-Tremolo auf dem tiefen E, pizzicato der Bässe und zwei Takte der Viola E H in Achteln; gerade die Dürftigkeit der orchestralen Ausdrucksweise ist hier von grösster Wirkung und bringt den allmählichen Eintritt des vollen Orchesters und Chores bei den Worten „et resurrexit“ zur überwältigenden Geltung. Durch das „Moderato“ mit seinen mannigfachen canonischen Einsätzen und den kunstvollen Terzenzusetzungen wird zum Schlusse des Credo hinübergeleitet, wo meiner Ansicht nach dessen gewaltigste Stelle kommt. Von Seite 114 der Partitur angefangen entwickelt sich ein hochbedeutender Wechselgesang; theils der ganze Chor, theils blos Sopran und Bass u. s. w. singen im zarten *p.* „et vitam venturi Saeculi, Amen“, in bewegteren polyphonen Rhythmen, nach jedem 4. Takte unterbrochen durch das im stärksten *ff.* wie ein Glaubensbekenntniss in höchster Noth hervorgestossene „Credo“ des ganzen Chores in schweren halben Noten. Nimmt man das in vollem Glanze frei contrapunktirende Orchester hiezu, so wird schon beim blossen Lesen wohl jedem Wissenden die überwältigende Macht dieser Stelle klar werden. Noch verdienen eine ganz besondere Erwähnung die 8 Takte, welche zu dem oben erwähnten Theile des „Credo“ direct hinüberleiten, und kann ich es mir nicht versagen, wenigstens diese den Lesern im nachfolgenden Notenbeispiele vorzuführen:

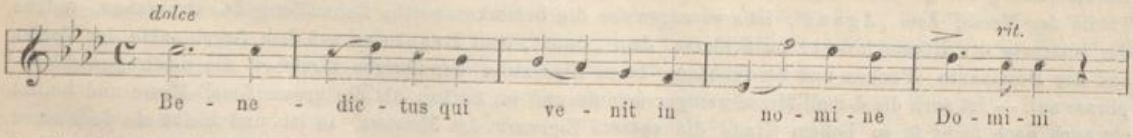



Selten sind die Schauer des Todes mit einfacheren orchestralen Mitteln so — plastisch möchte ich's nennen — veranschaulicht worden. Mit dem breit ausklingenden, vom Chor in ganzen Noten gesungenen und vom Orchester mit voller Kraft unterstützten „Credo“ auf dem C-dur-Dreiklang (9 Takte hat diese Schluss-Periode) endet der 3. Theil der Messe.

Hat der Aufbau dieser grossen Messe bis zum Schlusse des „Credo“ die Phasen des Verzagens, Erstarkens des glaubensfreudigen Muthes und Wiederfindens des vollen Glaubens an die höhere Macht und die eigene Kraft veranschaulicht, so folgt nun der Wendepunkt. Der Meister erschliesst uns in den zwei nächsten Theilen des Werkes das Tiefinnerste seines frommen Gemüthes; die melodischen Phrasen werden noch intensiver, die Empfindung ist hier weicher und abgeklärt. Die Wahl der orchestralen Mittel naturgemäss weniger gewaltig, dafür aber desto wirkungsvoller der nunmehr vorwiegenden Stimmung angepasst.

Von unsagbarer Lieblichkeit ist das „Sanctus“. Im Anfange (F-dur c) der blos von Holzbläsern und 1. und 2. Violinen (ohne Bässe) getragene Wechselgesang der Frauen- und Männerstimmen, dann das kräftigere „Hosanna“, dessen in zwar freiem, aber doch kunstvollem Gefüge einherschreitendes Stimmgewebe den Kenner entzücken muss. Will man den Meister des Satzes so recht erkennen, so betrachte man in diesem „Hosanna“ die Führung der Bässe: Wie aus Erz gegossen ist dieser 18 Takte währende Continuo. Diese markige und höchst charakteristische Bassführung findet man übrigens in allen Theilen dieses Werkes.

Vom Standpunkte des „Erfindens“ betrachtet, verdient wohl Nr. 5 der Messe, das berühmte „Benedictus“, an erster Stelle genannt zu werden. Nach der blos von den Streichinstrumenten (Andante As-dur C) getragenen Einleitung beginnt das Alt-Solo jene Stelle, welche den thematischen Kern dieser herrlichen Nummer bildet. Es ist ein wahrhaftiger „Fünfer“




$(1 + 3 \times 1 + 1)$; durch Hinzutreten des Soprans im 2. und des Tenors im 3. Takte wird allerdings die Gesammtklangwirkung verändert und es entwickelt sich daraus die äusserst klangschöne 1. Periode, welche auf 11 Takte erweitert wird. Nur einem solchen gottbegnadeten Erfinder, wie Bruckner einer war, gelingt es, Perioden von ungerader Taktzahl so fliessend und ungezwungen zu schreiben. Hier sind wahrlich die Schweisstropfen nicht zu sehen, die so manch' Anderer über eine derartige Stelle vergossen hätte; Alles klingt wie aus einem Gusse und ergreift den Hörer mit elementarer Gewalt. Die reizvolle, zumeist in zarten Farben gehaltene Instrumentation zeigt hier den Meister auf der Höhe der modernsten Anschauung. Den Beschluss des „Benedictus“ bildet das schon aus dem „Sanctus“ bekannte kräftige „Hosanna“. Imponirend und von wahrhaft Händel'scher Kraft ist der Schluss dieser grossen Messe, das „Agnus Dei“, welches uns den Meister in seiner vollen Eigenart noch einmal so recht und deutlich zeigt, als wollte er uns den Eindruck seiner besonderen

Individualität so recht auf den Weg mitgeben. Hier finden wir wieder die ehernen Bassschritte, die wuchtigen Streichergänge und die kraftvollen Einsätze der Blechbläser; als wirkungsvollsten Contrast dagegen die liebliche *pp* a capella-Stelle „dona nobis pacem“ (Part. S. 157). An überraschenden Harmonisationen, wie selbe Bruckner oft und stets mit Glück wagt, ist diese Schlussnummer besonders reich; ich verweise hier blos auf den markanten Trugschluss von CV$^{4}_{3}$ nach Es I vor der obenerwähnten a capella-Stelle.

Dem angehenden Kunstjünger sowohl, als dem schon ausübenden Musiker wird das fleissige Lesen und Studium dieser Partitur den höchsten Nutzen und Genuss gewähren; dort aber, wo die zur würdigen Interpretirung dieses Meisterwerkes nöthigen Kräfte vorhanden sind, ist es eine Ehrenpflicht der Dirigenten und massgebenden Persönlichkeiten, diese grosse f-moll-Messe zur Aufführung zu bringen, zur Ehre der Kunst und des verewigten grossen Meisters.

## Anton Bruckner's Messe in d-moll.

Hat uns der verewigte Meister in seiner grossen f-moll-Messe ein Kunstwerk geboten, welches, wie aus Erz gegossen, als leuchtendes Markzeichen neuartiger kirchlicher Satzkunst in fernste Zeiten hineinragt, so stellt die d-moll-Messe ein musikalisches Gebilde aus früheren Schaffenstagen des Componisten dar, dessen liebliche Erfindung und blühende Contrapunktik dem Verständniss vieler Musiker und Laien noch näher liegen wird.

In der Stimmung leise an Mozart's Requiem gemahnend, setzt das „Kyrie“ ein, vorerst im Orchester auf einem dreizehntaktigen Orgelpunkte (in Viertelschlägen) des Cellos; charakteristisch ist der öfters wiederkehrende, zweistimmig in der Nachahmung der Septime einsetzende Anfang und die figurative Umspielung des Chors in den Streichern, stellenweise auch in den Holzbläsern. Mit elementarer Kraft setzt das „Gloria“ ein; die Achtelfiguration in den Streichern, gleich einer Sturmfluth einhersausend, weist deutlich auf Bruckner's spätere Schreibweise hin. Besonders grossartig ist in diesem Theile das „Amen“; auf dem Continuo der Bässe, meisterhaft figurirt in den übrigen Streichern, baut sich im Chore ein mächtiges Fugato auf. Fast kann man es eine Fuge nennen; denn es bringt Engführungen, sogar in der Umkehrung und zum Schlusse eine wahrhaftige Stretta: die Engführung schon im ersten Takt. Ich weise insbesondere auf diese Stelle hin, weil selbe den glänzenden Nachweis liefert, mit welcher Leichtigkeit und Kunstfertigkeit Bruckner die schwierigsten contrapunktischen Probleme zu lösen vermochte; wenn die gegnerischen Kritiker sich bemühen würden, doch auch einmal in diese Partitur Einblick zu nehmen, so könnten selbe manches, so recht gedankenlos hinausgeschleuderte Wort revociren. Von besonders tiefgehender Wirkung ist das „Credo“. Zum ersten Theil desselben mit den echt Bruckner'schen lapidaren Bässen contrastirt das zauberhaft schöne „Et incarnatus est“ in wirkungsvollster Weise. Das Soloquartett alternirt mit dem Chore, während die Streicher in sanfter Achtelbewegung die harmonische Stütze bilden, dazu kurze, reizvolle Phrasen der Holzbläser. Im Schlusstheile erhebt sich das „Credo“ zur gewaltigen orchestralen Schilderung der Textworte; hier bedarf es allerdings einer grossen und wohlgeschulten Chormasse, um siegreich durchzudringen. Himmlischen Frieden athmet das „Sanctus“; insbesondere die Weise „Pleni sunt coeli“ wirkt in ihrer Einfachheit hier besonders intensiv. In diesem Theile kann man auch die interessante Harmonisation beobachten, welche dem ganzen Werke (wie allen Bruckner'schen Compositionen) zu eigen ist. Dass Bruckner in seiner Zielbewusstheit sich nicht durch Bedenken auf das Althergebrachte zurückschrecken liess, kann man so recht im Uebergang von A-dur nach B-dur (Takt 5 bis 6) des „Sanctus“ beobachten, wo gerade die aufsteigenden Nachbarquinten zur Wirkung dieser Stelle beitragen. — Das „Benedictus“ in seiner naiven Kindlichkeit ist grundverschieden von dem der f-moll-Messe. Die glühende Innigkeit der Melodien des späteren Bruckner ist hier noch nicht erreicht; auch die kühne Herbheit der Harmonisirung der genannten, grossen Messe ist hier noch nicht in so hohem Grade angestrebt. — Im letzten Theile der Messe, dem „Agnus“, ist's vorzugsweise die bemerkenswerthe Behandlung des Orchesters, welche das Interesse des Hörers fesselt; im Schlusse, dem „Dona“, baut Bruckner auf dem Orgelpunkte der Tonika und der Dominante (Pauken und Streichbässe, hiezu Figuration der übrigen Streicher) die mächtige Schlussphrase auf. — Ist auch die d-moll-Messe weniger monumental im Aufbau als die grosse f-moll-Messe und besitzt sie auch noch nicht in so hohem Grade die spätere Eigenart des Meisters, so ist und bleibt sie doch eines der hervorragendsten Werke der neueren, kirchlichen Musikliteratur, und deren häufigere Aufführungen dort wo die Mittel vorhanden sind, werden gewiss zur Popularisirung der Bruckner'schen Meisterwerke beitragen.

*B. Lvovský.*