

tete „Huren“-Text, und der aufrecht bekennende, dem deutschen Kaiser und seinem Kanzler huldigende „Wahrhaftigkeits“-Text.

In T. 74 beginnt die zweite Durchführung des Textes „wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte“, jetzt auf eine andere Melodie²² und imitatorisch aufgelockert sowie mit „Halleluja“-Rufen hinterlegt. Auch diesem Abschnitt folgt das instrumentale „Huren“-Thema (T. 89), das jetzt mit eben solchen Wortwiederholungen versehen ist, wie sie im Vokalsatz schon ständig gebraucht wurden. Es ergibt sich hier etwa folgende Fassung des nonverbal dargebotenen Textes: „daß er die große Hure, daß er die große, große Hure verurtheilet hat“. Wenige Takte später (T. 100 ff.) bleiben dann nur noch Stücke des „Huren“-Themas nach („daß er die gro- / daß er die gro-“, auch in vielsagender Umkehrung).

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß es nicht in Zweifel zu ziehen ist, daß sich im *Triumphlied* von Brahms „massive antifranzösische Ressentiments verstecken“²³. Mit Sabine Giesbrecht-Schutte muß man zu dem Schluß kommen, daß „das Werk insgesamt doch von Sieg, Triumph und Herrschaft“ redet und „im Zusammenhang mit dem Entstehungskontext kaum anders als im gründerzeitlichen Sinne gedeutet werden“ kann.²⁴

²² Man beachte die diminuierte Vorimitation des Baßthemas in den Holzbläsern.

²³ Giesbrecht-Schutte, S. 76.

²⁴ Ebd.

Über Anton Bruckners Klang-Kontrapunkt

von Wolfgang Hoffmann, Weiskirchen

Folgender Beitrag zielt darauf ab, Anton Bruckner unter dem Aspekt Klang-Kontrapunkt näher zu kommen. Gerade auch im Fokus von Klang und Kontrapunkt zeigt sich Bruckners spezifische Musiksprache.¹ Klang-Kontrapunkt besagt, daß ein Klang bzw. eine Klang- oder Akkordreihe kontrapunktisch derart aufgespalten wird, daß diese selbst nicht mehr unmittelbar (auch hörend) wahrgenommen wird. Deshalb bietet sich methodisch an, diese mehr oder weniger versteckte Klangreihe ausgehend von einem primären Kontrapunktgerüst synthetisch freizulegen, um so das Verhalten der einzelnen Stimmen zueinander im Klangverband genauer zu überprüfen.

Da der Rahmen nicht zu weit gespannt werden kann, machen wir nur einige Beispiele zum Gegenstand der Untersuchungen. Zudem versteht sich der Beitrag lediglich als Impuls, umfassend einmal Bruckners Werk genauer darauf hin zu untersuchen.

Betrachten wir als Einstieg den Beginn des *Graduale Christus factus est* (1884 Notenbeispiel 1). Der Satz entwickelt sich aus einer homophonen *d*-Moll-Fläche im Piano und wird zunehmend mit dynamischer Steigerung polyphonisiert. Am ausgeprägtesten ist die Linearisierung im Abstieg T. 6.4–11.1.

¹ Vgl. Winfried Kirsch, *Studien zum Vokalstil der mittleren und späten Schaffensperiode Anton Bruckners*, Frankfurt 1958, S. 74.

Moderato misterioso

Sopran
 Alt
 Tenor
 Baß

Christus factus est pro nobis obediens, o-
 be-diens, o-
 be-diens, o-
 be-diens, o-

be-di-ens, o-be-di-ens, o-be- - di-ens u-sque ad mor-
 be - - di-ens u-sque ad mor-
 o-be-di-ens, o-be-di-ens, o-be- - di-ens u-sque ad mor-
 be - - di-ens u-sque ad mor-

7

dim. sempre *pp*

Notenbeispiel 1²

Zugrunde liegt eine Sextakkordreihe nach Art eines Fauxbourdon-Satzes in weiter Lage (Klangreihe 1 im Schema S. 472). Bruckner spaltet diese derart auf, daß sie selbst fast unhörbar und gänzlich in den Gesamtverlauf eingebunden wird. Kompositionsgerüst ist der absteigende Sextensatz Alt-Baß mit vorgehaltener Sept. Im übrigen keimt der Stufenbaß ($d' \rightarrow c$) als Basis des Tonsatzes bereits im vorausgehenden Quintgang ($f \rightarrow b$) T. 2–3 auf.

Sopran und Tenor kontrapunktieren imitatorisch diesen Sextensatz zunächst syllabisch im Viertelgrundschlag (T. 7–9), dann melismatisch angeleglichen im Halbgrundschlag (T. 10/11). Der Sopran bildet dabei Dezimen mit dem Baß und bedingt dadurch die Sextakkordreihe in weiter Lage. Die Synkopierung im Alt (*fuga syncopata*) verhindert notwendigerweise Quintenparallelen zwischen den Oberstimmen. Diese (= *fuga syncopata*) sowie markante Oktavstürze (T. 7/8), die bereits motivisch in T. 5/6 in den beiden Unterstimmen vorgegeben sind, zerreißen die Pausen sowie erweiternde Sekundanstiege in den Folgetakten 9/10: $b'-c''+as'-b'+g'-as'+f'-g'$ nach Art der barocken Figur des *Accentus* bzw. der *Superjectio*, beleben den statischen Klanggrund.

Der Tenor imitiert in T. 7/8 den Sopran derart, daß er diesen dubliert und damit die Dezim bzw. Terz des pausierenden Soprans substituiert, ausgenommen T. 8.2, wo er an Stelle der regulären Terz den Baß (b) wiederholt. In T. 9/10 verdoppelt der Tenor nicht mehr die Kernlinie, sondern die um ein Achtel versetzten oberen Sekundnebtöne (*Accentus-Töne*) des Soprans. Deshalb ist eine Synkopierung (*fuga syncopata*) im Tenor erforderlich, um Quinten-

² Die Notenbeispiele werden mit freundlicher Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlags Wien abgedruckt.

und Alt 2 ihre strenge Terz-Sextenbindung an den Sopran aufgeben und stattdessen in Gestalt der Terz g'/b' bewegungslos den Außenstimmenrahmen harmonisch ausfüllen.

Ähnlich verfährt Bruckner im 3. Satz seines *Te Deum* „Aeterna fac“ (T. 241 ff.). Nach einem unisonen Abstieg (T. 227–235) setzt er zum kompensierend-sequenzierenden Aufstieg zunächst im Terzenunisono ab T. 238.4, dann ab T. 241 ff. im frei-kontrapunktischen Satz an (Notenbeispiel 5, Seite 470).

Dieser besteht aus einer verminderten Septakkordrückung, die lediglich auf dem vierten Takt puls der Takte 242, 243 und 244 von abmildernden Sekundakkorden unterbrochen wird. Gerüst dieser chromatisch-expressiven Klangballung im Aufstieg ist ein fast gänzlich strenger Sextensatz zwischen Sopran (=Oboe 1, Klarinette 1, Violinen im Kern) und Alt 2 (=Klarinette 2, Fagott 1, Viola 2). Alt 1 (=Oboe 2, Viola 1) erweitert dieses Gerüst, indem er im Kern mit dem Sopran Terzen ausbildet, so daß die Frauenstimmen insgesamt, zusammen mit den *colla parte* mitspielenden Instrumenten, eine Quart-Sextklangreihe ausformulieren. Diese wird in sich durch Sekundreibungen sowie Quartvorhalte zwischen Sopran und Alt 1 aufgelockert. Auch tragen die seufzend-fallenden Violingesten zur Verschleierung bei. Eigentliche kontrapunktische Belebung schafft der um zwei Viertel später einsetzende Tenor (=Violoncello, Hörner). Dieser erweitert in Terzen zum Alt 2 den Quart-Sextklangkomplex⁵ zur verminderten Septakkordreihe, oder umgekehrt: dieser löst sich aus der verminderten Septakkordreihe heraus, wobei insbesondere die emphatischen Oktavstürze den Satz vitalisieren.⁶

Bemerkenswerterweise tritt im kompensierenden Diminuendo-Abstieg (T. 245–248) das Quart-Sextklanggerüst im Wechsel mit Terz-Sextklängen, die die eigentliche Fauxbourdon-Formation darstellen, offen zu Tage. Diese Klangreihe mündet wiederum – in Analogie zum Sequenzbeginn T. 236 ff. – in einen weiterführenden Unisonoabschnitt in *fff*.

Diese wenigen analytischen Beispiele machen deutlich, daß gerade der Klang-Kontrapunkt, das heißt das kontrapunktische Auflösen bzw. Linearisieren eines hintergründigen Klangkomplexes, ein wesentliches Element von Bruckners Personalstil ausmacht. Dieses Verfahren vollzieht sich einerseits durch Autonomisierung aller Stimmen, wobei er satztechnisch übergeordnete zweistimmige Sätze (Primärsätze in Sexten bzw. Dezimen) kontrapunktisch zur vollstimmigen Klangreihe erweitert, andererseits durch schlichte Absplitterung einer Stimme aus dem Klangverband, so daß sich – auf unsere Beispiele bezogen – dreistimmiger Klangblock, der in sich auch polyphonisiert sein kann, und herauslösende Einzelstimme dialektisch gegenüberstehen.

Die stark im Klang verwurzelte kontrapunktische Arbeit Bruckners in ihrer kompositorisch spezifischen Ausformulierung verweist im weitesten Sinne auf klanglich-kontrapunktische Kompositionsprinzipien, wie sie auch im 16. und frühen 17. Jahrhundert anzutreffen sind. Diesem historisierenden Stilmoment Bruckners im Vergleich genauer nachzugehen, sei einer eigenen Abhandlung überlassen.⁷

⁵ Im Bezug auf das Quart-Sextklangverfahren als Umkehrung der Terz-Sextklangtechnik ist anzumerken, daß Paul Hindemith bemerkenswerterweise das „Benedictus“ seiner *Messe für gemischten Chor a cappella* (1963) mit „nach Art eines Faux Bourdon“ überschreibt, in dem zu Beginn des Satzes die drei Unterstimmen die thematische Sopranstimme in parallelen Quart-Sextakkorden kontrapunktieren, vgl. Alfred Rubeli, *Paul Hindemiths A cappella-Werke* (=Frankfurter Studien 1), Mainz 1975, S. 199, und Günther Metz, *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths* (=Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 57), Baden-Baden 1976, S. 477.

⁶ Gerade diese beiden letzten Beispiele führt Peter Griesbacher, *Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre I*, Regensburg 1916, S. 260, an. Er beschreibt das *Te Deum*-Beispiel poetisierend als „Paradestellung des Chroma“, bei der „ein schimmernder Glanz von exotischer Harmonik“ vorliegt, der „uns in sonnige Höhen“ führt; wenige Zeilen später spricht er diesbezüglich von „Fremdharmonien in brausendem Schwall“. Eine Seite weiter bekennt er selbststräselnd im Bezug auf das Beispiel aus der *f-Moll-Messe*: „Man fragt sich verwundert, wie es möglich, daß nicht längst schon ein genialer Kopf diese Reihe von Sekundakkorden aufgegliedert, die sich so natürlich geben, als könnte es garnicht anders sein [...] Mit Sphärenklängen wie aus einer anderen Welt tritt uns das ‚Amen‘ verheißungsvoll entgegen [...] Großer Genius Bruckners!“

⁷ Etwa in Bezug auf Tonsätze der beiden Gabrieli, vgl. Wendelin Müller-Blattau, „Klangliche Strukturen im Satzbau des Psalmus primus aus den *Sieben Bußpsalmen* von Andrea Gabrieli“, in: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (=Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1), Kassel 1966, S. 212-220,

Klangreihe 1

T.7 T.8 T.9 T.10 T.11

Klangreihe 2

T.33 T.34 T.35 T.36 T.37 T.38

Klangreihe 3

Orgelpunkt
T.45

T.46 T.47 T.48 T.49 T.50

Klangreihe 4

Orgelpunkt
T.67

T.68 T.69 T.70 T.71

Schema der Klangreihen

ders., *Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli* (=Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 4), Kassel 1975, bes. S. 57–100; vgl. auch Benito V. Rivera, „The Two-Voice Framework and its Harmonization in Arcadelt's First Book of Madrigals“, in: *Music analysis* 6 (1987), S. 59–88; Markus Jans, „Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 101–120; ders., „Modale Harmonik. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 167–188. Jans arbeitet Satzmodelle oder „Modellprogressionen“ anhand vorwiegend homophoner Sätze des 16. und frühen 17. Jahrhunderts heraus, die auf einem zweistimmigen Terzen-Sexten- bzw. Dezimensatz als Gerüst beruhen und zum drei- oder vierstimmigen Satz nach bestimmten Regeln ergänzt werden. Diese Technik wurde Ende des 15. Jahrhunderts ausführlich von Guilielmus Monachus in *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, hrsg. v. A. Seay (=CSM 11), AIM 1965, beschrieben; vgl. auch in Bezug auf das 15. Jahrhundert Ernst Apfel, „Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert“, in: *AfMw* 12 (1955), S. 297 ff.; ders., *Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1982, S. 114 ff.