

DER MUSIKFÜHRER

Beethoven

Sinfonien:

I Nr. 34	II Nr. 24	III Nr. 51
IV Nr. 61	V Nr. 1	VI Nr. 81
VII Nr. 72	VIII Nr. 66	IX Nr. 4
Nr. 47/48.	Missa solemnis	
Nr. 30.	Messe Cdur	
Nr. 277.	Christus am Ölberg	
Nr. 98.	Chorfantasie	

Jede Nr. 20 Pf.

Schlesinger'sche Musik-Bibliothek

== Schlesinger'sche Musik-Bibliothek ==

Musikführer No. 47|48

L. van Beethoven

Missa solemnis

(D-dur, Op. 123, mit Text)



Erläutert

von

Prof. J. Sittard



Berlin,

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
(Rob. Lienau)

Wien. Carl Haslinger qdm. Tobias



Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Ludwig van Beethoven.

Missa solemnis (D-dur, Op. 123)

für Chor, Solostimmen, Orchester und Orgel.

Die Missa solemnis ist in den Jahren 1818 bis 1823 entstanden. Es war der Wunsch Beethovens, sie zur Feier der Inthronisation seines Schülers und Freundes, des Erzherzogs Rudolf, als Erzbischof von Olmütz, die am 20. März 1820 stattfinden sollte, zu vollenden. Schrieb er doch an ihn, dem die Messe ja auch gewidmet ist: „Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für J. K. H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens sein, und Gott wird mich erleuchten, dass meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Tages beitragen.“ Doch zog sich, wie gesagt, die Arbeit bis Mitte 1823 hin. Nottebohm berichtet in seiner „Zweiten Beethoveniana“ über die Entstehung der Messe, dass das Kyrie frühestens um die Mitte des Jahres 1818 begonnen worden sei. „Das Gloria war 1819, das Credo 1820, die ganze Messe Anfang 1822 in den Skizzen fertig . . . Die autographische Partitur der Messe war vor Ende 1822 fertig geschrieben. Damit war aber die

Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.

Messe, wie wir sie kennen, noch nicht fertig; denn Beethoven hat nachträglich noch viele Änderungen vorgenommen . . .“ Frühestens Mitte des Jahres 1823 kann man als die Zeit annehmen, in der die Messe die Gestalt erhielt, in der wir sie kennen. Beethoven hätte demnach ungefähr 5 Jahre zur Komposition der Messe gebraucht.

Die Komposition der Messe nahm Beethovens ganzen inneren Menschen, sein tiefes Gemütsleben vollständig in Anspruch, davon zeugen auch die Berichte Schindlers. Niemals vor und niemals nach jener Zeit habe man den Meister in einem solchen Zustand absoluter Erdentrücktheit gesehen, wie namentlich im Jahre 1819. So sei Beethoven auch einmal, während er mit dem Credo beschäftigt war, nach langem Ausbleiben, tief in der Nacht, im furchtbarsten Unwetter, mit blossem Haupte, das halbergraute Haar von Regen triefend, halb erstarrt in seine Wohnung zurückgekehrt. Er hatte das Unwetter nicht gemerkt. Der Hut war ihm abhanden gekommen, ohne dass er davon etwas wusste. In einem, im siebenten Bande der Zeitschrift *Caecilia* abgedruckten Briefe vom 29. September 1827, schreibt Spindler u. a.: „Es wird mir stets eine herrliche Erinnerung jener Zeit bleiben, wo ich oft stundenlang schreibend dem grossen Meister am selben Tische gegenüber sass, als er dieses grosse Werk — die hohe Messe — schuf; und die Fuge beim Credo hat mir gar närrische Rückerinnerungen erweckt. — Auch ist es dieser Satz der Messe, der ihn seine Menschlichkeit im Schaffen fühlen liess; denn im Schweisse seines Angesichts schlug er sich Takt für Takt mit Händ' und Füssen die Takteile, ehe er die Noten zu Papier brachte, bei welcher Gelegenheit ihm sein Hauswirt die Wohnung aufkündete, indem die anderen Parteien sich beschwerten, dass ihnen Beethoven, durch sein Stampfen und Schlagen auf den Tisch, Tag und Nacht keine Ruhe gebe; daher sie ihn auch überall für einen Narren erklärten, und wirklich schien er auch in jener Zeit (es war im Sommer 1819) ganz besessen zu sein, besonders als er diese Fuge und das Benedictus schrieb.“

Im Winter 1823 beschloss Beethoven, das Werk den Höfen Europas als Manuskript gegen Zahlung von 50 Dukaten anzubieten. In der Einleitung zur Subskription nannte er die Messe sein „grösstes und gelungenstes Werk“. Von den Höfen bestellte der preussische, sächsische, russische und französische ein Exemplar, Ludwig XVIII. übersandte dem Komponisten sogar eine schwere goldene Medaille mit seinem Brustbild. Fürst Esterhazy wies sein Gesuch ab, dagegen unterzeichneten noch Fürst Anton Radziwil und Schelbe, der Gründer und Leiter des Caecilien-Vereins in Frankfurt am Main.

In einem Konzert am 7. Mai 1824 wurden in Wien ausser der neunten Symphonie das Kyrie, Credo und Agnus Dei aus der hohen Messe aufgeführt. In der zweiten Hälfte des Mai wiederholte man im Redouten-Saale das Konzert, dagegen wurden die genannten Mess-Sätze u. a. durch Kompositionen von Rossini und Merkadante ersetzt. Nach der Angabe Hermann Kretschmars sei die Messe zuerst in Petersburg vollständig zu Gehör gekommen und zwar noch in demselben Jahre. Fürst Galitzin hatte das Werk für ein Konzert der Musikerwitwen-Kasse erworben. Wie Kretschmar weiter berichtet, ging dieses Ereignis bis auf einen kurzen, begeisterten Bericht in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, spurlos vorüber. Die nächste nachweisbare Aufführung fand 1830 in der böhmischen Lausitz, zu Warnsdorf, unter Leitung des Kantors J. V. Richter statt. Einem grösseren Kreise wurde die Messe erst 1844 auf einem rheinischen Musikfeste vermittelt. Im folgenden Jahre führte sie der spätere Thomas-Kantor J. F. Richter in Leipzig auf. Erst seit den sechziger Jahren ist das herrliche Werk immer mehr Gemeingut der musikalischen Welt in Deutschland geworden. Ein grosses Verdienst hieran hat sich der Riedel-Verein in Leipzig erworben.

„Ich bin, was da ist. — Ich bin alles, was ist, was war und sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. — Er ist einzig von ihm selbst, diesem Einzigem

sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.“ Diese Sprüche, von Beethovens eigener Hand geschrieben, hingen vor seinem Schreibtisch; sie geben uns den klarsten Aufschluss über des Meisters Ansichten von Gott und Religion. Beethoven hielt sich nicht an die dogmatischen Satzungen einer bestimmten Konfession, er fühlte und erkannte das Wesen des Ewigen in der Natur und Geschichte wie im eigenen Selbst, sein höchstes Ideal fand er in der Liebe zur Gesamtheit erfüllt. Diese grossartige Anschauung des Ewigen hat in jedem Teil der Missa solemnis ihren verklärten Ausdruck gefunden. Es war Beethoven nicht darum zu thun, sich den Massen und Forderungen einer nur liturgischen Zwecken dienenden Musik anzubequemen, sondern er nahm die Worte des Mess-Textes nach ihrem allgemein menschlichen Gehalt in sich auf, um in kühn und weit entworfenen Gebilden all den Stimmungen und Gefühlen, die des Menschen Gemüt und Geist bewegen, vom Schauer des Erhabenen bis zum Schmerz der Verzweiflung, vom anbetenden Sichversenken in den Geist des Ewigen bis zum Rufe nach Frieden und Erlösung, einen Ausdruck zu geben, wie er ohne Beispiel in der musikalischen Litteratur dasteht. „Vom Herzen möge es zu Herzen gehen,“ schrieb er auf der Partitur, und was an inniger Empfindung, an Schmerz und Wonne, an Jubel und Klage, an Zweifel und Hoffnung des Menschen Herz bewegt, in seinem hohen Lied des Ewigen hat er dies alles in Tönen dargestellt, deren Schönheitsglanz nicht erbleichen, deren bezwingende Macht auf die Gemüter sich bethätigen wird, so lange es eine Tonkunst giebt. Es läuft darüber Wetterleuchten aus einer anderen Welt.

Wie in der C-dur-Messe, so sind auch in der Missa solemnis die Solostimmen und der Chor gegeneinandergestellt. Bald sprechen die Solostimmen ihre Empfindungen mit aller Glut der erregtesten Sinnlichkeit aus und der Chor drängt sich leidenschaftlich heran, bald sprechen jene ein Mysterium wie in geheimem Schauer in wunderbaren Weisen aus und der Chor psalmodiert nachsprechend wie eine gläubige Gemeinde,

bald folgen die Stimmen einander in den kunstvollsten Verschlingungen, oder sie halten sich in der ganzen Strenge und Erhabenheit einer Geisterwelt, die über die zufälligen subjektiven Regungen des in Leidenschaft und Kämpfen befangenen Menschen hinaus ist, und von ihren sichern, ewigen Ufern aus, wie der geistvolle Ambros einmal schrieb, diese Stürme ruhig betrachtet.

Beethoven hat den Stimmen in seiner hohen Messe das Äusserste zugemutet und es gehören ein vortrefflicher Chor, namentlich Soprane mit leicht ansprechender Höhe dazu, um das Werk zur vollen Geltung zu bringen. Das Orchester besteht aus Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Kontrafagott, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und der fast immer beteiligten Orgel, deren Partie Beethoven vollständig ausgeschrieben hat. Von einzelnen Instrumenten wird zuweilen auch das Menschenmögliche verlangt, es sei nur an die Figuren der Posaunen im Schlusssatz des Gloria erinnert. Also auch das Orchester erheischt ausgezeichnete Künstler.

I. Kyrie.

Das Kyrie, D-dur, Assai sostenuto, mit Andacht, Alla breve-Takt, ist in der dreiteiligen Form gehalten. Fromm, innig, wehevoll beginnt das Vorspiel, in dem den Bläsern die Hauptaufgabe zufällt, wie diese denn überhaupt in dem Werk von Beethoven bevorzugt sind und dadurch einzelnen Sätzen, wie gerade dem Kyrie, einen feierlichen Charakter aufprägen. Dann setzt der Chor dreimal, unter Begleitung des ganzen Orchesters und voller Orgel, mit dem Ausruf „Kyrie“ ein, während dazwischen der Solo-Tenor, dann der Sopran und Alt in langgezogenen Tönen hineinrufen, bis der Alt zum „eleison“ überführt, mit einem Motiv, das, wie der ausgehaltene D-dur Dreiklang, dem Kyrie seine Physiognomie giebt:

1. Solostimme. Tenor

Chor.

Ky - - - ri - e

Ky - ri - e Klar., Fag., Hörn., Bsse.

Sopran

Ky - - - ri - e

ri - e Orchester. Ky - ri -

Alt.

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

e Orchester.

Die in diesem Satz lebendige Stimmung wird nun weiter ausgeführt. Aus dem Alt-Solo entwickelt sich ferner folgendes Motiv:

2. für das Orchester;

es giebt dem Ganzen einen ungemein herzlichen, innigen Charakter. Den Höhepunkt erreicht das Kyrie beim Eintritt des Fis-dur. Leise schliesst der erste Teil, der so rührend der Bitte um Erbarmen Ausdruck verleiht. Das Orchester leitet kurz in das „Christe eleison,“ H-moll, Andante assai ben marcato, $\frac{3}{2}$ -Takt, über. Bläser und Streicher beginnen mit den beiden Hauptgedanken, die diesem Teil zu Grunde liegen und die von den Solostimmen sofort aufgenommen werden.

3. Chri - ste Chri - ste

e - lei

Chri - ste Chri - ste

son

Chri - ste Chri - ste

etc.

etc.

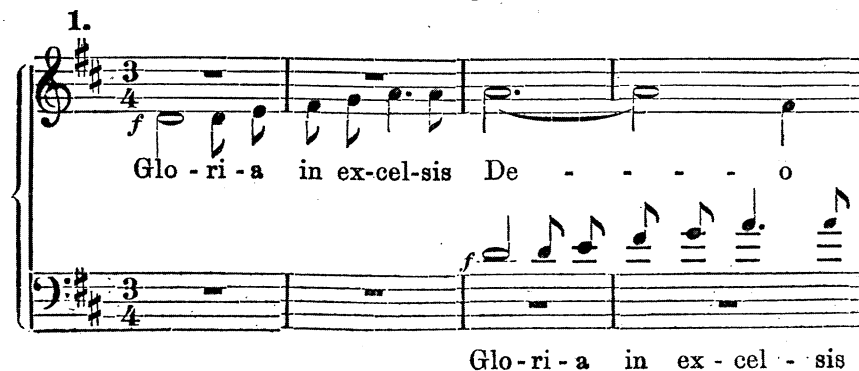
Text
S. 37

Die beiden gegensätzlichen Motive, von denen das eine den Anruf „Christe“, das andere die bewegte Bitte „eleison“ charakterisiert, werden nun im Solo-Quartett 16 Takte lang gegeneinander geführt. Alsdann tritt eine Steigerung durch den Eintritt des Chors ein, der gleichfalls die genannten Motive aufnimmt und im Verein mit den Solostimmen zu neuen Kombinationen führt. Der zweite Teil verhält leise auf dem Sext-Accord *fis a d*, worauf sich sofort der erste Teil, zum Teil mit neuen Harmonien und rasch wechselnden Modulationen anreicht. Eigentümlich berührt hier die Verbindung des zuerst vom Alt-Solo angeschlagenen Gesangsmotivs — siehe Nr. 1 — mit der daraus abgeleiteten Instrumentalphrase Nr. 2, die oft zu scharfen Dissonanzen führt und doch von charakteristischer Wirkung ist:

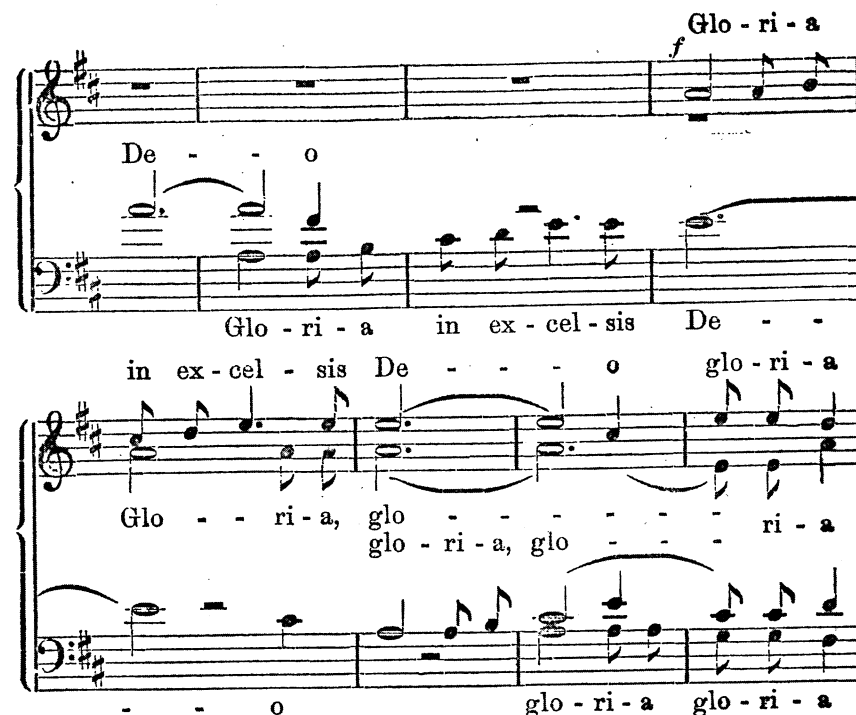


II. Gloria.

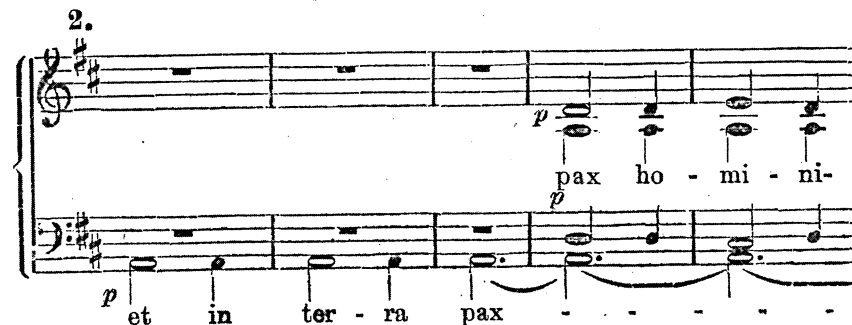
Das Gloria, D-dur, Allegro vivace, $\frac{3}{4}$ -Takt, beginnt mit dem von den Holz- und Blechbläsern intonierten Hauptmotiv, das von den Stimmen sofort aufgenommen wird:



Text
S. 37



Während sich Geigen, Violen und Celli in feurig bewegten Sechzehntel-Gängen bewegen, führen die Fagotte, Kontrabässe und Orgel diese in Achtelnoten durch. Eine überschäumende Freude, ein heller Jubel spricht sich in diesem ersten Teil des Gloria aus, der wie ein Heroldsruf des Sieges an uns vorüber rauscht. Eine Unterbrechung der Stimmung erfolgt bei den Worten: „et in terra pax“.



Text
S. 37

etc. Der Jubel im Orchester verstummt und zu dem festgehaltenen a der beiden D-Hörner erklingt nur der Streicher - Chor

und die Orgel. Zum „laudamus te, benedicimus te“ tritt wieder das feurig aufstrebende Motiv des Gloria, wogegen das „adoramus te“ abermals einen ruhigen Gegensatz bildet:

an das sich unmittelbar das „Glorificamus“ anschliesst. Es ist ein majestätisch ausschreitendes Thema, mit dem der Bass beginnt und das dann als Fugato ausgeführt wird:

etc.

Es erfährt eine plötzliche, wenn auch nur kurze Unterbrechung durch das gleichsam hingemurmelte „adoramus te“, worauf das Thema in der Engführung auftritt. Ein lieblich-reizendes Zwischenspiel der Orgel, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Bässe, bald auch der Bratschen, leitet zum

„Gratias,“ B-dur, Meno Allegro, $\frac{3}{4}$ -Takt, über. Wie in der C-dur-Messe beginnt auch hier der Solo-Tenor mit einer mehr deklamierend gehaltenen frommen Weise:

Text
S. 37

etc.

die von den übrigen Solostimmen frei imitiert wird. Der Chor responsiert und führt die Stimmung weiter aus. Bei den Worten „Domine Deus“, treten das ursprüngliche Tempo und das Motiv des Gloria wieder auf. Alt und Bass zunächst, dann Sopran und Tenor rufen unisono „Domine Deus, rex coelestis“ in das erregte Orchester hinein, bis sie sich bei dem Worte „omnipotens“ *fff* mit dem ganzen Orchester und Orgel pleno con Pedale — an dieser Stelle lässt Beethoven zum ersten Male die drei Posaunen einsetzen — vereinigen. Eine weichere Stimmung tritt alsdann mit dem von den Solostimmen zart vorgetragenen „Domine fili unigenite Jesu Christe“ ein. Bei den Worten „Jesu Christe“ wird das Solo-Quartett vom Chor abgelöst, während bei der Stelle „domine Deus, agnus Dei“ das Motiv des Gloria im Orchester wiederkehrt. Das 10 Takte lang gehaltene „patris“ geht dann in sanftere Töne, in den zweiten Hauptteil des Gloria, in das

„Qui tollis peccata mundi“, D-moll, Larghetto, $\frac{2}{4}$ -Takt, über, das die Holzbläser wie die Es- und D-Hörner, zart einleiten. Solo-Quartett und Chor wechseln ab, ein Tonbild reiht sich an das andere, überall spürt Beethoven dem geheimen Sinn der Worte nach, diese immer wieder in eine neue Beleuchtung rückend; immer ist er bestrebt, dem Gesamthalt der einzelnen Teile einen erschöpfenden und schlagenden Ausdruck zu geben. Es würde zu weit führen, die einzelnen in freier Form behandelten und sich aneinanderreihenden Stimmungsbilder hier zu fixieren. Es sei daher nur auf die Stelle hingewiesen, wo z. B. bei dem Worte „peccata“ das Streichorchester zu den gehaltenen Harmonieen der Bläser Fortissimo mit einem Tremolo einsetzt, das gleichsam die Schwere der Schuld charakterisiert. Ferner

S. 38

auf die Behandlung des „suscipe deprecationem nostram“ und des „miserere“. Holzbläser, Trompeten, Hörner, Kontrafagott, Pauken und der ganze Streicher-Chor wirken mit bei der gewaltig wirkenden Stelle:

6.

qui se - des ad dex - te - ram, pa - tris

die später noch einmal, nur in anderer Fassung erscheint und die Bitte um Vergebung grell unterbricht. Wunderbar baut nun Beethoven das „miserere nobis“ auf, in kühnen Zügen und in kecken Modulationen, wie u. a. dort, wo er unmittelbar nach dem F-dur-Dreiklang mit dem Quart-Sext-Accord von Fis-moll einsetzt:

7.

no - bis, *sf* mi - se - re - re no - bis

Nochmals wächst der Chor zum Forte an, dann zersplittern sich die Stimmen im Orchester; nur die Pauke wirbelt noch pianissimo ihr a. Da setzt plötzlich das ganze Orchester ein, um das

„Quoniam tu solus sanctus“ D-dur, Allegro maestoso, $\frac{3}{4}$ Takt, einzuleiten. Der nur kurze aber glänzende Satz ist mehr deklamatorisch gehalten. Zunächst setzt der Chor-Tenor mit dem Motiv

8.

Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus

ein, das von den einzelnen Stimmen aufgenommen wird, bis sie sich zu vollen Accorden vereinigen. Mächtig wirkt die Unisono-Stelle „altissimus“, wo die Soprane sieben Takte lang das hohe a aushalten. Das Orchester entfaltet dabei seinen vollen Glanz; es ist einer jener Sätze, der an Händel erinnert.

Diesem Teil schliesst sich der vierte:

„In gloria Dei patris“, D-dur, Allegro ma non troppo e ben marcato, $\frac{4}{4}$ Takt, unmittelbar an. Er beginnt mit einer gross und breit angelegten Fuge über das Thema:

9. Chor-Bass.

in glo - ri - a

Ten.

De - i pa - tris a -

dessen beide Hälften im Verlauf der Fuge getrennt durchgeführt werden. Eine Steigerung tritt später durch den Hinzutritt des Solo-Quartetts ein. Während dieses zunächst in der Engführung mit der ersten Hälfte des Themas No. 9 einsetzt, intoniert dazu der Chor-Bass, später der Tenor, unter Posaunenklänge einen Cantus firmus. So z. B. der Bass:

10.



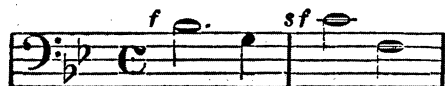
Cum sanc - to spi - ri - tu

Alsdann wird vom Chor die erste Hälfte genannten Themas in der Engführung weiter gesponnen. Wiederum setzen die Solo-Stimmen ein. Das Zeitmass wird beschleunigt. Zu der rollenden Figur des Themas No. 9 erscheint das rhythmische Motiv des „Quoniam“. Der Jubel wird immer stürmischer, die Stimmen rasen zum Teil wie in bacchantischer Lust — und immer erscheint wieder das Achtelmotiv von No. 9 — unisono, die Soprane in höchster Lage daher, bis im Presto das Thema des Gloria wieder auftritt. Wie ein Freudenrausch klingt der Schluss: „Gloria in excelsis Deo“ aus.

III. Credo.

Das „Credo“, B-dur, Allegro ma non troppo, $\frac{4}{4}$ Takt, ist ein Satz voller Kraft und felsenfester Glaubenszuversicht; es ist jener Teil der Messe, der zum vollen Verständnis öfteres Hören bedingt. Der Gedanken- und Empfindungskreis wechselt noch häufiger, wenigstens in der ersten Hälfte des Credo, als im Gloria, es können daher in einer Analyse nur die Hauptmomente hervorgehoben werden. Eine ungemeine Kraft und Energie des Ausdrucks lebt in diesem Satz, eine Energie, die sich in der Behandlung der menschlichen Stimmen oft bis zur Rücksichtslosigkeit steigert.

Dem ersten Hauptteil liegt das Motiv:



zu Grunde, das dann vom

Chor-Bass und den übrigen Stimmen aufgegriffen wird. Zweimal wird der energische Fluss der Stimmung unterbrochen; zunächst durch das „et invisibilium“:

2.



et in - vi - si - bi - li - um

nur vom Streichquartett begleitet, und beim „ante omnia saecula“

3.



an - te om - ni - a om - ni - a sae -

an - te om - ni - a

an - te, an - te om - ni - a sae - - -

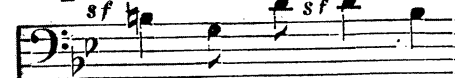
- - cu - la.



- - cu - la.

Im Tenor tritt nunmehr ein neues Motiv:

4.



worauf bei „consubstantiali patri“ das Thema:

De - um de De - o

5. *ff* *sf*

con - sub - stan - ti - a - lem pa - tri, per quem

om - ni - a fac - ta sunt

plötzlichen Wechsel rufen die Worte „qui propter nos homines“ hervor, die der Liebe Ausdruck verleihen, die Gottes Sohn zur Erde trieb.

6. *p*

etc.

Qui prop - ter nos ho - mi - nes

Von zarter Schönheit ist diese Stelle, doppelt rührend in ihrer Einfachheit, und umspielt in der Höhe von der Flöte mit einer einschmeichelnden Figur, die vom ersten Fagott nachgeahmt wird; dazu die gehaltenen Töne der Klarinetten und des zweiten Es-Horns und die absteigenden Bässe. Beim „descendit de coelis“ deutet Beethoven den Sinn des „descendit“ durch weite Intervallschritte an. So singt der Chor-Bass u. a.:

7. *f* *sf*

des - cen - dit de coe - lis

Die Episode gipfelt in dem mächtigen

8.

des - cen - dit

des - - - cen - dit

Der Mittelteil des Credo, das „Et incarnatus est“, D-moll, Adagio, $\frac{4}{4}$ -Takt, behandelt das Wunder der Menschwerdung des Gottessohnes, sein Leiden und Sterben. Zunächst kündigt der Solo-Tenor es an:

9. *p*

Et, et in - car - na - tus est de spi - ri - tu

sanc - to ex Ma - ria vir - gi - ne

eine Weise, die einen altkirchlichen Charakter trägt und zunächst nur von Bratschen und Bässen begleitet wird. Beim Eintritt des Alts und der übrigen Stimmen, gehen schattengleich mit diesen die Geigen und Celli, während die Klarinetten und Fagotte, die pianissimo, gleichsam in geheimnisvollem Schauer erzittern, und die Flöte mit ihren Trillern und Weisen darüber schwebt. Am Schluss tritt der Chor hinzu, der hier wieder die Gemeinde repräsentiert, die die Worte „et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine“ unisono und zwar in der Quinte murmelt. Das „Homo factus est“, D-dur, Andante, $\frac{3}{4}$ -Takt ist wieder ein Wechselgesang zwischen Solo-Tenor und Chor. Dann folgt das „Crucifixus“, D-moll, Adagio espressivo, $\frac{3}{4}$ -Takt. Ein wunderbarer, tief empfundener Satz, der zu den ergreifendsten Abschnitten der Messe gehört. Beethoven findet immer wieder neue Töne, um dem Schmerz und der Trauer Ausdruck zu geben. Zuerst beginnt das Solo-Quartett, dem der Chor als-

Text
S. 39

dann gegenübergestellt wird, der meistens pianissimo im Einklang singt, also wiederum die Gemeinde darstellt. Wie ein schneidendes Weh ergreift das „passus“ in den Solostimmen, deren klagende Weise durch die dissonierenden Nebentöne im ersten Fagott und in den ersten Geigen noch an tief schmerzlichem Ausdruck zunimmt:

10.

Solo-Sopran. *p* *cresc.* **Solo-Tenor.**

pas - sus, pas - sus, pas -

Solo-Alt.

- - sus, pas-

Eine analoge Stelle tritt später noch einmal ein, nach dem „et sepultus est“, das leise im Chor, und zwar im Sopran und Bass ausklingt:

Text
S. 39

11. et se - pul - tus est

dim. *pp*

et se - pul - tus est

dim. *pp*

et se - pul - tus est

dim. *pp*

setzt die frohe Botschaft der Auferstehung, das „Et resurrexit,“ C-dur, Allegro, 4-Takt ein. Der Chor beginnt mit einer altkirchlich gefärbten Weise, worauf das freudig aufjauchzende Motiv im Bass

12.

f et as - cen - - - - - dit

einsetzt, von den übrigen Stimmen sofort nacheinander ergriffen, und dessen lebhafteste Figur im Orchester nachgeahmt wird. Ein glänzender Satz, den das „sedet ad dexteram patris“ an feierlicher Pracht noch übertrifft. Nachdem dann der Sopran am Schluss des „et iterum venturus est“ zu der heruntergleitenden Figur der Klarinetten, Fagotte und Streicher das „cum gloria“ hinausgejauchzt hat, leitet die Alt-Posaune zum „Judicare“ über. In ernsten, düsteren Klängen setzen volles Orchester und organo pleno (das volle Werk der Orgel) samt Chor ein. Eigentümlich wirkt hier die Beethovensche Auffassung des vivos:

13. Ju - di - ca - re, Ju - di - ca -

sf *sf* *sf* *sf*

Ju - di - ca - re

sf *sf* *sf* *sf*

Ju - di - ca - re, Ju - di - ca -

re

etc.

re vi - vos, vi - vos, vi - vos

Dem „Cujus regni“ liegt ein kurzes Motiv zu Grunde:

14. *f*

In dem Abschnitt „Credo in

cu - jus reg - ni
spiritum sanctum“ kehrt das Credo-Thema wieder, das
nun eine Zeitlang wieder die Herrschaft an sich reisst. Ihm
folgt das „Et vitam venturi saeculi amen“, B-dur,
Allegretto ma non troppo, $\frac{3}{2}$ -Takt, das zunächst als eine
gross angelegte, gewaltige Doppelfuge eintritt:

15. *p* Sopr.

et vi - tam ven - tu - ri sae -

Ten. *p* a

cu - li a

a

Ein eigentümliches Kolorit zeichnet das Orchester aus. Die Geigen fehlen, dagegen sind die Holzbläser, Bratschen, Hörner, Trompeten, Orgel und Bässe, am Schluss dann noch die Posaunen angewandt. Erst vom Allegro con moto an treten die Geigen wieder ein. In der kurzen Einleitung zu diesem Allegro schlagen die Geigen, Bratschen, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte einzelne an die vorausgegangenen anklingenden Motive an, während dazu ebenfalls pianissimo vom Contrafagott, der Orgel und den Bässen das erste Hauptthema von No. 15 gebracht wird. Dann erscheint dieses verkürzt mit einem neuen Nebenthema im Tenor und Sopran:

16. Sopr.

a

Ten.

et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li, a -

men

sf

men, a - men

Als ein neues drittes Motiv, das auch selbständig in der Durchführung der übrigen auftritt, kann jenes im Tenor auf „amen“ im letzten Takt angesehen werden. Auf dem acht Takte langen Orgelpunkt F tritt das Hauptthema zugleich in seiner ursprünglichen Gestalt wie in der Verkleinerung auf. Nun scheint endlich der Höhepunkt der Steigerung erreicht zu sein, aber der Adlerflug des Beethovenschen Geistes steigt immer höher. Die Stimmen vereinigen sich zu langausgezogenen Accorden in hoher Lage, gehen dann wieder im Einklang und bauen sich im Grave, dem Schlussteil:

„et vitam venturi saeculi amen“ abermals zu gewaltigen Harmonien auf, während die Hörner und Trompeten das Thema in der Verkleinerung andeuten. Bei der Unisono-Stelle des Chors:

17. *f* *sf* *sf*

etc.

et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri

gehen die Holz- und Blechbläser, auch Alt- und Tenor-Posaune mit den Stimmen, während das bewegtere Motiv im Streichquartett, Kontrafagott und in der Bassposaune erscheint:

18 a. *p*

b. *p*

Aber noch nicht genug der Steigerung. Das Solo-Quartett, das nunmehr die Führung übernimmt, tritt auch noch zum Chor. Vom leisen Piano steigert sich

nun dieser Schlussteil zur höchsten Kraftentfaltung bis zu der fast trotzig klingenden oder vielmehr in höchster Seligkeit überschäumenden Stelle:

19. *ff*

a - men, a - men

Dann klingt dieser gewaltige dritte Teil der Messe in einer in den Fagotten, Klarinetten und Flöten nach oben

strebenden, in den Geigen sich nach unten senkenden Figur aus:

20 a. *p* VI. I.

b. *p* VI. II.

Fag. Klar. Fl.

Dann schwingen sich die Streicher in bewegten Sechzehnteln zu den gehaltenen Harmonieen der Bläser empor nach oben, während die Streich-Bässe pizzicato und die Posaunen pianissimo noch einmal das Motiv des „et vitam venturi“ zu dem sich leise verlierenden Amen im Chor und den Solostimmen andeuten.

IV. Sanctus.

Das Sanctus, D-dur, Adagio, mit Andacht, $\frac{2}{4}$ -Takt, beginnt mit einem feierlichen Vorspiel, das durch sein instrumentales Kolorit eine feierliche Wirkung ausübt. Flöten, Oboen und Geigen schweigen. Zu den geteilten Violon und Celli treten die Klarinetten, Fagotte und Hörner, zeitweise auch die Trompeten, Posaunen und Pauken. Die Solo-Stimmen setzen nach einander ein; ihr Gesang berührt

uns wie ein stilles, andächtiges Gebet an die Gottheit, das aus demütig-frommem Herzen kommt. Von eindrucksvoller Schönheit ist u. a. die Stelle: „Sanctus Dominus Deus“, wo die Stimmen in ein eigentümliches Zittern geraten. Sie setzen aus, als ob sie erschauerten vor der Nähe des Heiligen:

1. *mezzo voce.*

Sanc-tus, Sanc-tus Do-mi-nus De-us

pp

Deus Sa-ba-oth

Im Orchester halten die Klarinetten und Fagotte die Harmonie, dazu treten die wie abgerissenen Klänge der Posaunen und das leise Tremolo der ge-

teilten Celli, Bässe und Pauken.

Das „Pleni sunt coeli“ ist ein Allegro pesante; ein frei durchgeführtes Thema

2.

Ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ria tu-a

gibt dem Satz sein musikalisches Gepräge. Das Fugato des Osanna, Presto, hat folgendes Thema.

3.

O-san-na, o-san-na in ex-cel-sis.

Es sind zwei mehr äusserlich glänzende Sätze, die die konventionelle Grenze nicht überschreiten. Sie sind von Beethoven zwar für das Solo-Quartett geschrieben, müssen aber wegen der wuchtigen, vollen Begleitung des Orchesters unbedingt vom Chor gesungen werden. So recht der Eigenart des Stils der letzten Periode Beethovens entsprechend, sind die Nebentöne der Streicher zum Gesang im Osanna:

4.

ff sf sf sf sf sf sf

Das „Benedic-tus“, G-dur, Sostenu-to ma non troppo,

$\frac{12}{8}$ -Takt, gehört zu den wunderbarsten Offenbarungen des Beethovenschen Genius. Es wird durch ein Präludium, D-dur, $\frac{3}{4}$ -Takt, eingeleitet, dessen feierlicher Charakter durch das instrumentale Kolorit noch erhöht wird. Die geteilten Flöten, Bratschen und Celli, die in tiefer Lage gesetzt sind, und die Kontrabässe vereinigen sich gegen Schluss mit den Klarinetten, dem Kontrafagott und Orgelbass. Zwei Motive liegen dem Präludium zu Grunde

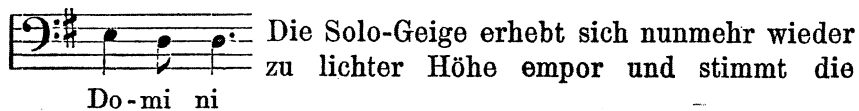
5. a. Flöten u. Bratschen. b. Cello.

p

Im letzten Takt setzt die Solo-

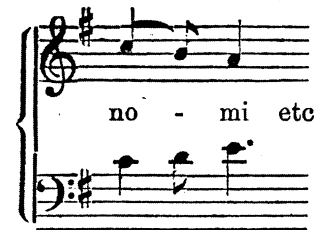
Violine mit dem hohen, dreigestrichenen g ein. Zunächst ist das Solo nur von den beiden Flöten begleitet, die von den Klarinetten und Fagotten abgelöst werden, zu denen dann die Hörner, Posaunen, Trompeten und Pauken leise anklingen, während die Streicher, zunächst pizzicato, einzelne Accorde anschlagen. Wie eine Stimme aus einer anderen, verklärten Welt zieht sich das Solo durch das ganze Benedictus hindurch. Der Chor-Bass, wie einer Offenbarung von oben lauschend, setzt mehr deklamierend als singend ein:

6.



lieblich-einschmeichelnde Melodie an, die dem Benedictus das eigentliche Gepräge giebt. Der Solo-Alt übernimmt sie hierauf, die vom Bass dann in der Unter-Septime kanonisch nachgeahmt wird:

7.



In ähnlicher Weise setzen Sopran und Tenor ein, dann gehen die Stimmen zusammen. „In nomine Domini“ psalmodiert der Chor; die Stimmen vereinigen sich. In immer neuen melodischen und harmonischen Wendungen

Do - mi - ni etc.

und Nachahmungen der Melodie 7 bewegen sich die Stimmen vom Solo-Quartett, Chor und Orchester, und immer schwebt die Stimme der Solo-Geige darüber, bis plötzlich das freudige, begeisterte „Osanna in excelsis“ dem Chor die Zunge löst:

8.



O



Nach dem Steigerungsmoment bei der Stelle:



setzt die Solo-Violine
nochmals ein, um sich zur
Höhe hinaufzuschwingen
und leise zu verklingen.

V. Agnus Dei.

Das Agnus Dei, H-moll — Schluss D-dur — Adagio,
4/4-Takt, beginnt mit einem kurzen Vorspiel: Fagotte, E- und
D-Hörner, sowie Streichorchester. Der Solo-Bass setzt leise
mit einer um Erbarmen flehenden Weise ein:



Dazu gesellt sich dann der Männerchor. Nach einem Zwischen-
spiel nehmen Solo-Alt und Tenor die Weise, wenn auch in
veränderter Form, auf. Dazu tritt wiederum der Männerchor
und dann der Chor-Alt. Abermals folgt ein kurzes Zwischen-
spiel; das Solo-Quartett führt den ersten Gedanken weiter,
unter lebhafter rhythmischer Bewegung im Orchester, während
der Chor pianissimo sein „Agnus Dei, miserere nobis“
hineinsingt. Der Chor löst hierauf die Solostimmen ab, um
leise auf dem Agnus Dei auszuklingen.

Das „Dona nobis“, Allegretto vivace, 3/8-Takt, illustriert
die Bitte um inneren und äusseren Frieden; es ist einer der
merkwürdigsten und genialsten Sätze, die Beethoven geschrieben
hat. Der Chor, aber ohne Sopran, führt diesen letzten,
gross angelegten und kühn entworfenen Teil des Agnus Dei
ein:



Ein Zwischenspiel schliesst sich
unmittelbar dieser Stelle an.
Dann folgt ein kleines Doppel-
fugato. Die beiden Themen
werden einmal durch die vier
Chorstimmen geführt:

Ein drittes Motiv löst die beiden ab:

4.

Tenor und Bass, dann Sopran und Alt breiten sich in langgezogenen Tönen auf dem Worte „pacem“ aus, wozu sich die Flöten, Klarinetten, Fagotte, Geigen und Bässe in lebhaften, auf- und niedersteigenden Achteln sich bewegen. Alsdann folgt ein viertes Motiv:

5.

beiden Stimmen vereinigen sich mit dem Alt, und darüber schwebt der Solo-Sopran mit dem vollständig ausgeführten Thema 5:

6.

Es sind lauter kleine Abschnitte, Episoden, die aber durch ein einheitliches geistiges Band zusammengehalten sind. Chor und Solostimmen wechseln ab, vereinigen sich, bis zuletzt ersterer stürmisch um Frieden bittet. Dazu stellt sich im Orchester, in den Geigen und Bässen eine etwas unwirsche Figur ein:

7 a. b.

Die Stimmen vereinigen sich dann friedlich auf dem Ton a.

Das Allegro assai 4-Taktschildert den Kampf, den Krieg. Die Pauke leitet den merkwürdigen Satz mit leise grollenden Schlägen ein. In den Celli und Bratschen, dann in den Geigen erscheint dazu die düstere, erregte Figur:

8.

In den Trompeten ertönt leise, wie aus der Ferne, der Schlachtruf:

9.



Das Streich-Orchester erzittert in Tremolos. Der Solo-Alt fleht in Angsttönen „Agnus Dei; qui tollis peccata mundi“. Der Tenor folgt mit noch erregterem Ausdruck; der Chor ruft, wie von starrem Entsetzen ergriffen, „Miserere nobis“. Eine Fermate hält alle, Chor, Solostimmen und Orchester in bangem Schrecken gebannt, die Pauke wirbelt mit höchster Kraft ihr F. Nochmals erhebt der Solo-Sopran in dem wilden Getöse seinen Ruf um Erbarmen. Dann leitet der $\frac{6}{8}$ -Takt wieder zur friedlichen Stimmung des Anfangs, mit seinem Wechsel von Chor und Solostimmen zurück, unter Beibehaltung der nur hier und da modifizierten Hauptgedanken. Dieser Teil enthält u. a. eine Fuge über das aus No. 4 hervorgegangene Thema

10.



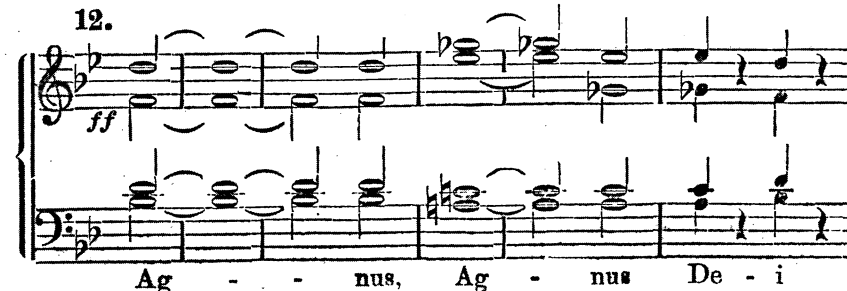
Nach einem Halbschluss auf der Dominante a, cis, e folgt das Presto, $\frac{2}{2}$ Takt, ein Instrumental-Satz für Streich- und Holzblas-Instrumente, in die nur vereinzelte Hornstöße hineinklingen. Es liegen ihm zwei Motive unter. Das erste, das in den Bässen eintritt, No. 11a, ist streng genommen das rhythmisch umgebildete Hauptthema auf „pacem“ im Doppel-Fugato No. 3, dazu tritt das Motiv No. 11b.

11 b.



Auch dieses Orchester-Intermezzo hat wie so manches andere in der Messe, eine verschiedenartige und zum Teil sehr ab sprechende Beurteilung gefunden, wobei dann immer das mangelhafte Gehör Beethovens ins Feld geführt wurde, als ob das innere Hören nicht das entscheidende Moment wäre, abgesehen von der Idee, die das Schaffen des Meisters genau bestimmte. Wenn wir uns daher in den Ideengang Beethovens hinein versetzen und ihm nachzufühlen versuchen, so können wir nur bewundern, wie er hier das Ringen nach dem ersehnten Frieden zum Ausdruck bringt. Nach dem B-dur-Schluss stellen sich wieder erregte Trompeten-Rufe, heftige Paukenschläge und Hornstöße, stark accentuierte Klänge der übrigen Bläser, abgerissene Accorde in den Streichern ein. Dann setzt der Chor mit einem lauten Aufschrei ein:

12.



Text
S. 40

Dazu das ganze Orchester mit den Posaunen und der vollen Orgel. Der Sturm ist beschworen, der Kampf beendet, der Sieg erstritten, dem Herzen und der Menschheit der Friede wiedergegeben. Über dem „Dona pacem“ des Chors schwebt der Solo-Sopran, der zu der demütigen Bitte um Gewährung des Friedens zurückführt. Das Motiv No. 2 folgt etwas figuriert im Solo-Quartett, dann wieder einfach, mit Takt-rückung und von den Blasinstrumenten imitiert, im Chor; dann abermals das Solo-Quartett, von den Rufen des Chors unterbrochen und an das Thema No. 3 a erinnernd. Nochmals erhebt sich der Ausdruck zu ungestümem Verlangen:

13.

pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem

Im Orchester wogt es heftig auf und ab. Dann scheint alles friedlich ausklingen zu wollen; da zuckt es noch einmal leise grollend in der Pauke auf. Leise und friedlich singt der Chor „pacem“. Doch nicht mit diesen Friedenstönen schliesst Beethoven, sondern mit dem energischen Ruf nach Frieden.

14.

do - - - na pa - cem pa - cem.

Prof. J. Sittard.

Missa solemnis.

No. 1. Kyrie.

Kyrie eleison.
(Herr, erbarme dich unser.)
Christe eleison.
(Christus, erbarme dich unser.)
Kyrie eleison.
(Herr, erbarme dich unser.)

Erläut.
S. 7 u. 8

S. 9 u. 10

No. 2. Gloria.

Gloria in excelsis Deo, et in terra, pax hominibus
(Ehre Gott in der Höhe, und auf Erden, Friede den Menschen)
bonae voluntatis, laudamus te, benedicimus te,
(welche guten Willens sind, wir loben dich, wir preisen dich,)
adoramus te, glorificamus te.
(wir beten dich an, wir verherrlichen dich.)

S. 10 u. 11

S. 12

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
(Dank sagen wir dir wegen deiner grossen Herrlichkeit,)
domine Deus, Rex coelestis, pater omnipotens,
(Herr unser Gott, himmlischer König, allmächtiger Vater,)

S. 13

Erläut.
S. 13

Domine fili unigenite, Jesu Christe,
(Herr des Vaters eingeborener Sohn, Jesus Christus,)
domine Deus, agnus Dei, filius patris,
(Herr unser Gott. Lamm Gottes, Sohn des Vaters,)
qui tollis peccata mundi, miserere nobis
(der du hinwegnimmst die Sünde der Welt, erbarme dich unser,)
S. 14 suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dexteram patris.
(nimm auf unser Fleh'n, der du sitztest zur Rechten des Vaters.)
S. 15 Quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus,
(Denn du allein bist heilig, du allein bist der Herr,)
tu solus altissimus, Jesu Christe, cum sancto spiritu
(Du allein bist der Höchste, Jesus Christus, mit dem heiligen
Geiste)
in gloria Dei patris, amen.
(in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.)

S. 16

No. 3. Credo.

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem,
(Ich glaube an einen Gott, den allmächtigen Vater,)
factorem coeli et terrae, visibilium omnium
(Schöpfer des Himmels und der Erde, alles Sichtbaren)
et invisibilium.
(und Unsichtbaren.)
Credo in unum dominum, Jesum Christum,
(Ich glaube an einen Herrn Jesum-Christum,)
filium Dei unigenitum et ex patre natum
(den eingeborenen Sohn Gottes und vom Vater abstammend)
S. 17 ante omnia saecula, Deum de Deo,
(vor allen Zeiten, Gott vom Gott,)
lumen de lumine, Deum verum de Deo vero
(Licht vom Lichte, wahrer Gott vom wahren Gotte)
S. 18 genitum, non factum consubstantialem patri.
(gezeugt, nicht erschaffen, gleichen Wesens mit dem Vater,)
per quem omnia facta, sunt,
(durch den alles erschaffen worden ist,)

Erläut.
S. 18

qui propter nos homines et propter nostram salutem
(der wegen uns Menschen und unseres Heils)
descendit de coelis.
(herniederstieg vom Himmel.)
Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine,
(Und empfangen wurde vom heiligen Geiste, geboren von Maria
der Jungfrau,)

S. 19

et homo factus est.
(und Mensch ward.)
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
(Und gekreuzigt wurde für uns unter Pontius Pilatus,)
passus et sepultus est.
(litt und begraben ward.)

S. 20

Et resurrexit tertia die secundum scripturas.
(Und wieder auferstand am dritten Tage nach der Schrift.)
Et ascendit in coelum sedet ad dexteram
(Und aufstieg in den Himmel, sitzt zur Rechten)
patris et iterum venturus est
(des Vaters, und wieder kommen wird)

S. 21

cum gloria judicare vivos et mortuos,
(in Herrlichkeit zu richten die Lebendigen und Toten,)
cujus regni non erit finis.
(dessen Reich ohne Ende sein wird.)

S. 22

Credo in spiritum sanctum dominum
(Ich glaube an den heiligen Geist, der Herr ist)
et vivificantem, qui ex patre
(und Leben giebt, der aus dem Vater)
filioque procedit, qui cum patre et filio simul
(und Sohne hervorgeht, der mit dem Vater und Sohne
zugleich)

adoratur et conglorificatur,
(angebetet und verherrlicht wird,)
qui locutus est per Prophetas.
(der geredet hat durch die Propheten.)
Credo in unam sanctam catholicam
(Ich glaube an eine heilige katholische)

et apostolicam ecclesiam.

(und apostolische Kirche.)

Confiteor unum Baptisma in remissionem

(Ich bekenne eine Taufe zur Vergebung)

peccatorum, et exspecto resurrectionem

(der Sünden und erwarte die Auferstehung)

mortuorum et vitam venturi saeculi, amen.

(der Toten und ein ewiges Leben. Amen.)

Erläut.
S. 22-25

No. 4. Sanctus.

S. 26

Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

(Heilig ist der Herr Gott Sabaoth.)

Pleni sunt coeli et terra gloria tua,

(Voll sind Himmel und Erde von deinem Ruhme.)

S. 27

ossanna in excelsis.

(ossanna in der Höhe.)

S. 27-29

Benedictus qui venit in nomine Domini,

(Gebenedeit sei der da kommt im Namen des Herrn.)

S. 29-30

ossanna in excelsis.

(ossanna in der Höhe.)

No. 5. Agnus Dei.

S. 30

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

(Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt.)

bis

miserere nobis,

(erbarme dich unser.)

S. 36

dona nobis pacem.

(gieb uns Frieden.)

Meisterführer

Einführungen in das Schaffen einzelner Tonmeister

1. **Beethoven**, 9 Sinfonien (Pochhammer)
2. **Wagner**, Der Ring des Nibelungen
(Vademecum von Smolian)
3. **Brahms**, Sinfonien und Serenaden
4. **Bruckner**, 9 Sinfonien
5. **Wagner**, Der Ring des Nibelungen
(Pochhammer)
6. **Strauss**, Sinfonien und Tondichtungen
7. **Schumann**, Sinfonien
8. **Liszt**, Sinfonische Dichtungen
9. **Strauss**, Opern
10. **Mahler**, Sinfonien
11. **Wagner**, Opern
12. **Beethoven**, Streichquartette