

Anmerkungen zu Beethovens C-Dur Messe, op. 86

Vortrag

Ich möchte heute einige Erkenntnisse zur C-Dur Messe von Beethoven vortragen, die ich aus der neuesten Literatur gewonnen habe.

Die Zahl der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Messe C-Dur ist deutlich geringer als die mit der Missa Solemnis, Beethovens zweiter und letzter Messe. Ich stütze mich im Wesentlichen auf zwei Dissertationen aus den 90er Jahren: auf eine amerikanische Studie von **Jeremiah Walker McGran**, die sich in besonderer Weise mit den Einflüssen aus den späten Messen Haydns auf die C-Dur Messe sowie mit Beethovens Skizzenbüchern befasst, und auf eine deutsche Studie von **Andreas Friesenhagen**, der zum Hauptthema die Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung hat.

Ich möchte meine Ausführungen mit einer Darstellung der Beziehungen beginnen, die Beethoven vor der Komposition der C-Dur Messe zur Kirchenmusik hatte. Es folgen Informationen zur Beauftragung Beethovens und zur Wirkung, die seine Messe auf die Zuhörer seiner Zeit hatte. Schließlich werde ich einige aus meiner Sicht besonders wichtige Anmerkungen zu den einzelnen Sätzen der C-Dur Messe machen.

Bitte haltet Eure Noten bereit. Ich werde an geeigneten Stellen darauf verweisen.

Noch ein Hinweis: Eine im Vergleich zum heutigen Vortrag ausführlichere Abhandlung zu diesem Thema wird demnächst in der Homepage unseres Chores zum Herunterladen bereit sein.

Beziehungen zur Kirchenmusik vor der C-Dur Messe

Obwohl die C-Dur Messe sein erstes auf liturgischen Texten basierendes kirchenmusikalisches Werk war, hatte Beethoven vorher zahlreiche Gelegenheiten sich mit dieser Gattung zu beschäftigen. Seine Lehrer waren nämlich überwiegend Kirchenmusiker. Außerdem hatte er wenige Jahre zuvor religiöse Texte vertont, die Gellert-Lieder mit dem bekannten Lied „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ und das Oratorium „Christus am Ölberge“.

Seine Lehrer waren neben dem Vater zwei Bonner Hoforganisten. Im Alter von 11 bis 12 Jahren begleitete Beethoven Messen und anderer Kirchenmusik an der Orgel. Seine erstaunlich gute Improvisation wurde von Zeitgenossen gelobt. Im Alter von 14 Jahren wurde Beethoven offiziell als zweiter Hoforganist eingestellt und besoldet. Bevor er Bonn verließ, kam er mit allen kirchenmusikalischen Stilen in Berührung. Wichtig für Beethovens Verständnis der Riten in der katholischen Kirche war ferner seine Bekanntschaft zu dem Franziskaner Mönch Willibald Koch, der ihm auf diesem Gebiet sehr viel vermittelte.

Beethoven komponierte während seiner Bonner Zeit keine kirchenmusikalischen Werke, er schrieb jedoch 1790 eine Trauerkantate auf den Tod Kaiser Joseph II. und eine Kantate auf die Erhebung Leopold II. zur Kaiserwürde, Werke für Chor, vier Solostimmen und Orchester. Er war also technisch durchaus in der Lage, großbesetzte Vokalmusik zu schaffen.

Als im Juli 1792 Joseph Haydn auf dem Rückweg einer Englandreise in Bonn Station machte, wurde ein zweiter Studienaufenthalt Beethovens in Wien vereinbart. Während der ersten Wiener Jahre war Beethoven vor allem an der Kunst des Kontrapunktes interessiert. Er war sich sicher, dass er auf diesem Gebiet bei Johann Georg Albrechtsberger, dem Organisten am kaiserlichen Hof, Domkapellmeister am Stefansdom und Schöpfer zahlreicher Messen mehr lernen würde als bei Haydn. Albrechtsberger leitete Beethoven durch ein rigores Studium aller Sparten des Kontrapunktes, einschließlich von Triplefugen und Kanon. Einige Studien aus dieser Zeit sind erhalten, so z.B. Vertonungen von Texten des Messe Ordinariums, d.h. des immer

wiederkehrenden Messetextes, wie er auch der C-Dur Messe zugrunde liegt. Zu nennen sind eine Kyrie-Doppelfuge und eine 4-stimmige Fuge des *Dona nobis pacem*. Diese Studien führten nicht zu einer vollständigen Messkomposition, sehr wahrscheinlich deshalb, weil er keinen Auftrag erhielt und wegen geringer Vertriebschancen als Folge der Einschränkungen der Kirchenmusik durch die Reformen Kaiser Joseph II.

Jeremiah McGrann konstatiert einen Zwiespalt, den wohl auch Beethoven gesehen haben mag. Es ist der Zwiespalt zwischen einer Textbehandlung im Sinne der Aufklärung, der Josephinischen Reformen, d.h. dem spirituellen Zweck der Musik den Zuhörer zu Frömmigkeit und Andacht hinzuführen auf der einen Seite, und der kontrapunktischen Sprache einer Kirchenmusik mit Imitationen und fugalen Erweiterungen eines Themas auf der anderen Seite. Letztere konnte Beethoven nach dem Studium bei Albrechtsberger durchaus bewältigen. Sie würden aber in einem gewissen Grad von der Bedeutung des Textes ablenken.

Auftrag und Wirkung der Messe

Beethoven war mit der Komposition der C-Dur Messe vom Fürsten Nikolaus II. Esterházy für die Feier des Namenstages seiner Gattin Maria Josepha Hermengilde Esterházy im Jahre 1807 beauftragt worden. Das Fest wurde jedes Jahr im September in Eisenstadt mit großem Prunk begangen. Häufig erklangen eigens für diesen Zweck komponierte Messen. Die erste Quelle zur Beauftragung ist ein Brief Beethovens vom Juli 1807 an den Fürsten, in dem er sich für die Verspätung seiner Komposition entschuldigte. Er stellte dann aber die Komposition noch rechtzeitig fertig, so dass die geplante Aufführung am 13. September 1807 stattfinden konnte.

Aus diesem Brief wird auch ersichtlich, dass Beethovens sich bewusst war, welche hohen Erwartungen mit dem Auftrag vonseiten des Fürsten verknüpft waren. Man kann dem letzten Satz in Beethovens Brief entnehmen, dass er selbst seine Messe nicht als bruchlose Fortführung der Haydn'schen Messen ansah. Er schrieb:

„...darf ich noch sagen, daß ich ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da sie d.[urchlauchigster] F.[ürst] gewohnt sind, die Unnachahmlichen Meisterstücke des großen Haidns sich vortragen zu lassen [...]“

Die Frage stellt sich, warum ausgerechnet Beethoven von Fürst Esterházy mit der Komposition für das Jahr 1807 beauftragt wurde. Alle Vorgänger hatten große Erfahrungen mit Messkompositionen. Die Aufträge ergingen immer an die Eisenstädter Hauskomponisten Joseph Haydn, Johann Nepomuk Hummel oder Johann Nepomuk Fuchs oder an angesehene Komponisten auf dem Gebiet der Kirchenmusik wie Johann Georg Albrechtsberger oder Michael Haydn. Joseph Haydn war bereits seit einigen Jahren entkräftet (er starb zwei Jahr später im Alter von 77 Jahren); er komponierte nicht mehr. Sein Bruder Michael Haydn war ein Jahr zuvor gestorben. Der Grund für Beethovens Beauftragung lässt sich nicht zweifelsfrei aufklären. Es gibt verschiedene Mutmaßungen, wonach die ansonsten infrage gekommenen Komponisten den Auftrag abgelehnt haben oder dass Albrechtsberger seinen ehemaligen Schüler Beethoven empfohlen hatte.

Ein anderer Grund könnte sein, dass Fürst Esterházy die Anerkennung wahrgenommen hat, die Beethoven zu dieser Zeit auf dem Gebiet der profanen Musik bereits genoss. Unter Beethovens zahlreichen Instrumentalwerken wurden mehrere bereits als Meisterwerke angesehen.

Es darf aber auch nicht verhehlt werden, dass seine sinfonischen Werke auch bei manchen Hörern Befremden hervorgerufen hatten. Man warf Beethoven das Fehlen von Übersichtlichkeit und Maß vor. Es wurde kritisiert, die Sinfonien seien regellos, überladen und böten zu starke klangliche Reize. Aus dem stetigen Abwechseln von Stimmungen entstand bei so manchen Hörern die Empfindung anscheinender Unordnung. Sie bemängelten es fehle ein einheitlicher Affekt, der bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts geläufig war und wie wir ihn von der Musik des Barock kennen. Nun war aber gerade das Überraschende und „Ausschweifende“ in Melodie und Harmonie neben der Erhabenheit und Größe der musikalischen Einfälle ein wichtiges Merkmal der neuen Musik, das für die Sinfonie von Musiktheoretikern wie Scheibe, Rochlitz und Hoffmann, als typisch angesehen wurde. Viele Hörer zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren an diese Musikästhetik noch nicht gewohnt.

Der Fürst mag davon ausgegangen sein, dass ihm mit der neuen Messe ein Werk übergeben werden würde, das seinen Vorstellungen und Ansprüchen genügen würde. Er konnte allerdings keine konkrete Vorstellung davon haben, was Beethoven ihm vorlegen würde. Aus seiner Sicht war die Beauftragung Beethovens ein Wagnis. Für Beethoven hingegen war es die Chance, sich der für ihn neuen Gattung zuzuwenden. Er erkannte allerdings, wie aus dem Skizzenbuch zur C-Dur-Messe hervorgeht, dass sein eigenes Verständnis der Messe und die Erwartungen anderer nicht deckungsgleich waren und dass er sich entweder für das eine oder das andere zu entscheiden hatte.

In einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel schrieb Beethoven anlässlich der beabsichtigten Drucklegung am 8. Juni 1808:

„Von meiner Messe wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, dass ich den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden, [...]“

Diese Selbsteinschätzung trifft auch aus heutiger Sicht uneingeschränkt zu. So schrieb der Musikwissenschaftler Martin Geck 2009 im Beethoven Handbuch:

„In der Tat gibt es nach heutigem Kenntnisstand zur Zeit Beethovens keinen anderen Komponisten, der sich mit ähnlicher Hingabe in den Text ‚hineingekniet‘ hätte“.

Im erwähnten Brief an seinen Verleger schrieb Beethoven weiter:

„...auch wurde sie [die Messe C-Dur] an mehreren Orten, darunter auch bey Fürst Esterházy auf den Namens Tag der Fürstin mit vielem Beyfall gegeben in Eisenstadt...“

Diese Äußerung sollte dem Verleger das Werk schmackhaft machen. Die darin gemachten Aussagen sind jedoch nicht richtig. Zum einen gab es keine nachweisbaren Aufführungen in der Zeit zwischen der Aufführung in Eisenstadt und dem Datum des Briefes und zum anderen war die Aufführung in Eisenstadt kein Erfolg.

Dazu schrieb der fürstlichen Sekretär Joseph Carl Rosenbaum in seinem Tagebuch:

„SONNTAG AM 13TEN. Marienfest ... zum Feyerlichen Amt ...mit einer verunglückten Musick von Beethoven“.

Noch drastischer äußerte sich der Fürst in einem Brief an die Gräfin Henriette Zielinska:

«La messe de Beethoven est insupportablement ridicule et détestable, je ne suis pas convaincu qu'elle puisse même paroître: j'en suis colère et honteux»
(Beethovens Messe ist unerträglich lächerlich und scheußlich, ich bin nicht davon überzeugt, dass man sie ehrenhaft nennen kann. ich bin wütend und beschämt.)

Möglicherweise reichte das musikalische Verständnis des Fürsten nicht aus, um das Neue gegenüber den Messen von Haydn zu erfassen.

Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass er bemerkte, was sich vor seinen Augen und Ohren abspielte. Beethoven hatte nämlich mit seiner Messe auch

etwas über das Wesen der Kirchenmusik ausgesagt, das seinem Auftraggeber wohl nicht behagte. Gemäß der Kirchenreformen Josephs II. in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts sollten die Gottesdienste schlichter gehalten werden. Eine Folge war, dass in Wien jahrelang keine Messkompositionen aufgeführt wurden. Als unter Josephs Nachfolgern Leopold II. und Franz II. eine Wiederbelebung versucht wurde, hatten viele Komponisten den Kontakt zur Tradition verloren, die bis zu Palestrina zurückreichte. Sie hatten stattdessen an der Entwicklung des instrumentalen Wiener klassischen Stils mitgewirkt und wandten nun die instrumentale, im Konzertsaal erfolgreiche Musiksprache auf Messkompositionen an, die sehr gut auch als Lob des weltlichen Auftraggebers aufgefasst werden konnte, im Grunde aber nicht religiös war. Sie verliehen der Liturgie Glanz aber wenig Tiefe. Der Text wurde der musikalischen Struktur angepasst. Sätze, Satzteile oder Wörter wurden wiederholt oder weggelassen, um sie der musikalischen Konstruktion anzupassen.

Beethovens C-Dur Messe ist hingegen weit mehr als schmückendes Beiwerk zur Liturgie. Seine Musik sollte tiefe religiöse Gefühle ausdrücken und möglichst auch beim Hörer erwecken. Der Text der Messe war das Entscheidende.

Beethovens C-Dur Messe ist die erste Messe von Rang, in der die auf differenzierenden Bewegungsimpulsen aufbauende Satzgestaltung die Struktur und den Gehalt der Komposition maßgeblich beeinflusst hat. Während andere Komponisten sich einschränkten und die Hauptidee eines größeren Segmentes auf musikalische Weise wiedergaben, ging Beethoven an keiner Einzelidee vorüber und gestaltete sie nach seinem individuellen Empfinden. Beethoven widmete im Gegensatz zu anderen Komponisten seine Aufmerksamkeit jedem Satz des Textes, soweit es ihm erforderlich schien jedem Satzteil, ja einzelnen Wörtern in spezifischer Weise. Er hielt sich streng an den Text des Ordinarius. Diese seine Stärke wurde aber auch von manchen Zeitgenossen als Schwäche angesehen. Das dramatische individuelle Fortschreiten der Ideen schien die wahrnehmbare Kontinuität der Musik zu bedrohen. So schienen Teile seiner Messe, insbesondere das Credo, auf den ersten Blick eine Serie von zusammenhanglosen Teilen zu

sein. Tatsächlich aber wird der Zusammenhang durch den Text selbst und der rhetorischen Überzeugungskraft hergestellt, weiterhin durch sich wiederholende Motive des Orchesters, den Ritornelli, durch die Verwandtschaft vieler Motive untereinander und durch den harmonischen Plan der Tonarten.

Die Rolle von Solisten und Chor in der ganzen Messe zeichnet sich schon im Kyrie ab. Virtuose Arien der Solisten sucht man in der Messe vergeblich. Die Einzelstimmen der Solisten sind hauptsächlich mit Einführungen in neue Textpassagen betraut. Ansonsten treten die Solisten mehrstimmig in Erscheinung, oft im Wechsel mit dem Chor, seltener gleichzeitig. Der Schluss liegt nahe, dass die Solisten die „Schola“ verkörpern, während der Chor die Gemeinde darstellt. Das Übergewicht des Chores (etwa 2/3) gegenüber den Solisten (etwa 1/5) und den meist kurzen Solo-Orchesterteilen ist beträchtlich. Der Chor trägt die Komposition. Nur im Benedictus dominieren die Solisten. Zur Rolle des Orchesters gehören die Einführung von Motiven, die im weiteren Verlauf wiederholt werden um damit Zusammenhänge zu verdeutlichen und die Unterstützung von Stimmungen, zum Beispiel durch die dramatische Begleitung des „Cruzifixus etiam pro nobis“ im Credo. Das Orchester begleitet nicht nur den Chor, sondern unterstützt auf eigenständige Weise die Textinterpretation.

Anmerkungen zu einzelnen Sätzen

Kyrie

Beethoven hat sich in einem Brief an den Verleger Gottfried Christoph Härtel geäußert, welchen Eindruck er mit seinem „Kyrie“ erwecken wollte. Er schrieb *„...der allgemeine Charakter [...] in dem Kyrie ist innige Ergebung, woher innigkeit religiöser Gefühle ‚Gott erbarme dich unser‘ ohne deswegen Traurig zu seyn‘ obwohlen ‚eleison erbarme dich unser‘ so ist doch heiterkeit im Ganzen, liege „dem Ganzen“ vor allem „sanftheit“ und „heiterkeit“ zugrunde. „Der Katholik tritt sonntags geschmückt festlich Heiter in seine Kirche das Kyrie Eleison ist gleichfalls die Introduktion zur ganzen Messe, ...*

Der Brief stand im Zusammenhang mit einem deutschsprachigen Text, der in den Jahren 1810/11 für die Drucklegung der Messe im Jahre 1812 auf Anregung von Härtel gedichtet wurde. Es mutet seltsam an, dass Beethoven mit einem deutschen Text nicht nur grundsätzlich einverstanden war, da er doch seine Messe am lateinischen Text entlang komponiert und dabei einen hohen Verschmelzungsgrad von verbalen und motivischen Elementen erreicht hatte, sondern dass er in Briefen an den Verlag sogar mehrmals darauf zurückkam. Offensichtlich war er an der zusätzlichen Unterlegung einer deutschen Textfassung interessiert, um die Verkaufschancen der gedruckten Messe zu vergrößern, z.B. dadurch, dass die Messe auch für den protestantischen Gottesdienst tauglich wurde.

Das Kyrie beginnt verhalten mit dem Chorbass a-capella im piano. Dieser ungewöhnliche Beginn ist programmatisch zu verstehen. Der Beginn der Messe, wie auch die Vertonung der Messe als Ganzes, steht nicht in der Tradition feierlich prunkvoller Kompositionen. Kein lautstarker punktierter Rhythmus wie er zur damaligen Zeit auch als Lob des weltlichen Herrschers empfunden wurde, leitet die Messe ein. Es geht Beethoven vielmehr um ein Flehen, womit er den Sinn des Textes sehr genau trifft.

Bereits 1745 hatte der Musiktheoretiker Johann Adolf Scheibe die Tradition beklagt, wonach

„...[D]ie Pracht der Höfe, die Fröhlichkeit [sic] der Festtage, die freudigen Begebenheiten, welche man besingen will, oder auch das Ansehen und rühmliche Gedächtnis der Heiligen, oder auch der hohen Person, welche man verehren will, zwingen den Komponisten, auch das Erbarmen freudig, prächtig und kriegerisch auszudrücken. Und so herrschen auch in der Musik der Staat, die Gewohnheit und menschliche und hochmüthige Eitelkeiten, die man doch bei der Verehrung des göttlichen Wesens billig bey Seite setzen sollte.“

Beethoven verzichtete in seinem Kyrie auf derartige „Eitelkeiten“ und stellte stattdessen den Wortlaut mit einer schönen Melodie vor.

Die Fortsetzung nach dem ersten Takt ist aber nicht a-capella gestaltet, obwohl Beethoven den stile antico als den einzig „wahren Kirchenstil“ ansah, sondern vom vierstimmigen Chor mit einer Begleitung durch das Orchester im pianissimo.

Dass der Mittelteil des Kyrie (Takt 37ff), d.h. das Christe eleison, in der terzverwandten Tonart E-Dur steht, deutet auf eine Erhöhung Christi hin.

Im dritten Teil (Takt 70ff) wird der Höhepunkt im Fortissimo erreicht (Takt 80). Der Teil endet im Unisono des Chores auf dem Ton G, wobei das Orchester ihn wiederum mit Phrasen der Eingangsmelodie begleitet. Das Unisono kann in einem höheren Sinn bedeuten, dass die ganze Gemeinde einer Meinung ist.

Gloria

In Bezug auf die Anlage aber auch in einigen Details folgt der erste Teil dieses Satzes der Schöpfungsmesse (1801) von Joseph Haydn. Offensichtlich war Beethoven wegen der Länge des Textes besorgt und begab sich deshalb auf die Suche nach einem Vorbild für die Struktur. Die Ähnlichkeiten umfassen die Hauptmotive, die in beiden Messen kurz sind (nur 4 Takte lang) und mit dem Rhythmus lang-kurz-kurz-lang-lang beginnen (Takte 7-10). In beiden Messen wiederholt sich dieses Motiv an gleichen Stellen. In beiden Messen werden die ersten beiden Lobpreisungen (Laudamus te, Benedicimus te) untereinander gleich vertont, während die dritte Lobpreisung (Adoramus te) sich unterscheidet und bescheiden zurück genommen wird. Das Ritornell erscheint in beiden Messen zum ersten Mal vor dem „et in terra pax“ (Takt 17-20) und wird später dem „Gratias agimus tibi“ vorangestellt.

Zwischen den Ritornelli der beiden Messen besteht außerdem eine sehr enge Verbindung. Aus den Leittönen des Haydn'schen Ritornells gelangt man direkt zu dem in der C-Dur Messe.

Demonstration 1 am Klavier

Während das Ritornell bei Haydn in barocker Art unverändert (säulenartig) wiederholt wird, entwickelt sich bei Beethoven jede Wiederholung aus der vorhergehenden mit Änderungen und Zusätzen.

Auf eine musikalische Verbindung zwischen Gloria und Kyrie der Messe C-Dur sei hingewiesen. Das Kopffthema des Kyrie wird im Gloria bei der Bitte um Erbarmen bei ähnlichen Texten, im Kyrie: Herr erbarme dich, im Gloria: Erbarme dich unser, wachgerufen. Man vergleiche Takt 190ff im Gloria mit Takt 2ff im Kyrie. Man kann daraus ersehen, dass bei Beethoven der Text bestimmend für die Musik war.

Der Gloria-Satz der C-Dur Messe ist traditionsgemäß in drei Teile gegliedert. Die Tonart f-Moll des zweiten langsamen Teils (ab Takt 139) „qui tollis“ deutet die Erniedrigung Christi an, mit F als der Subdominante zur Haupttonart C.

Die erste Hälfte dieses zweiten Teils mündet schließlich (bei Takt 165) in einen ausgehaltenen dissonanten Akkord bei den Worten „suscipe deprecationem“ (nimm an das Gebet), der sich schließlich in As-Dur auflöst und durch eine ergreifende Klarinettenfigur abgeschlossen wird. Beethoven wollte mit dem dissonanten a-capella Akkord Gott in einem Aufschrei (im forte) dazu bewegen, das Gebet seiner Gemeinde zu erhören. E. T. A. Hoffmann schrieb in seiner Rezension von 1813:

„Das Suscipe ist mit tiefem Gefühl, sowie die bald darauf eintretende Imitation [ab Takt.190], in der sich im Miserere die vier Stimmen bewegen, ächt kirchenmäßig gesetzt“

Im dritten Teil erhebt sich das „Quoniam“ (denn du allein bist heilig), vom Chor lautstark und Unisono vorgetragen, stufenweise bis zum Höhepunkt auf dem Wort „Altissimus“ (Takt 231), eine angemessene und abbildhafte Darstellung der Bedeutung „der Höchste“.

Das folgende „Cum Sancto“ (mit dem Heiligen Geist in der Herrlichkeit Gottes) (ab Takt 238) beeindruckte E. T. A. Hoffmann durch seinen Kontrapunkt. Allerdings zögerte er, diesen Schlussteil als „wirkliche Fuge“ anzuerkennen. Er schrieb:

„Es gibt in dem ganzen Werke keinen Satz, der nicht manche Imitationen und kontrapunktische Wendungen enthielte, wiewohl keine einzige streng gearbeitete Fuge anzutreffen ist...Es ist dies „Cum sancto“ der einzige Satz, welcher sich der eigenthümliche[n]r Fuge am meisten nähert.“

Credo

Für den zweiten textreichen Satz übernahm Beethoven die traditionelle Unterteilung des Credo-Satzes in vier Hauptteile einschließlich der Tempi, wie es auch Haydn in seinen letzten Messen getan hat.

Der Satz beginnt mit einer Achtelbewegung von Celli und Fagott im pp. Das Motiv

Demonstration 2 am Klavier

wird noch viele Male in diesem Satz wiederholt. Es ist anzunehmen, dass diesem Motiv die Bedeutung „Credo“ (ich glaube) zugrunde liegt.

Die Credo-Rufe des Chores werden intensivierend bei jeder Wiederholung verkürzt (die Silbe „Cre“ von $\frac{3}{4}$ auf $\frac{1}{2}$ auf $\frac{3}{8}$ auf $\frac{1}{4}$ Noten). Die Spannung wird bis zum vierten Credo im Takt 9 gesteigert, zum einen durch ein crescendo zum forte hin und zum anderen durch den Schritt vom Dominantseptakkord zur Tonika auf dem e2 im Sopran. An diese Stelle trumpft das Orchester majestätisch in dem bislang dem Lobpreis weltlicher Herrscher zugeordneten punktierten Rhythmus auf. Der Majestät des einen Gottes (in unum deum) wird gehuldigt. Das „ich glaube“ wird demnach nach mehreren Anläufen immer bestimmter.

In der Textpassage von „ante omnia saecula“ (vor aller Zeit, T.49) bis „consubstantialem patri“ (gleichen Wesens mit dem Vater, T.76) findet Beethoven für jede neue Aussage eine neue musikalische Gestalt. Da es sich um kleine sprachliche Gesten handelt, kann sich keine über mehrere Takte erstreckende Melodie entwickeln. Beethoven variiert ein Modell von Intervallsprüngen. Dem wahren Gott (deum verum) wird die Oktave zugeordnet, die in der Musiktheorie als das perfekte Intervall bezeichnet wird, (z.B. Takt 66).

Das wichtige Attribut von Christus „genitum“ (gezeugt) „non factum“ (nicht erschaffen) wird dabei besonders herausgehoben (Takt 70ff), in dem es vom Chor im Unisono ohne Orchesterbegleitung im Fortissimo erklingt.

Der zweite Teil des Credo (Takt 133ff), das „et incarnatus“ (und ist Fleisch geworden...), beginnt mit einem absteigenden Arpeggio der Klarinette, einem Symbol für das Herabsteigen. Beim Cruzifixus (Takt 147ff) vernimmt man eine hochdramatische Orchesterbegleitung. Diese Phase endet mit einem widernatürlichen Motiv bei der Nennung des Namens Pontius Pilatus (Takt 153) mit der Beethoven seine Verachtung für den römischen Statthalter ausdrückt. Es folgt das „passus“ (gelitten Takt 157ff) mit einem Abwärtssprung und einem qualvollen Halbschritt im Bass.

Der dritte Teil (ab Takt 183), das „et resurrexit“, ist sprachnah mittels einer aufsteigenden Linie vertont. Dies trifft in noch stärkerem Maße auf die Textworte „et ascendit“ zu, die im Sopran bis zum zweigestrichenen A geführt werden. Bei den Worten „judicare vivos et mortuos“ (zu richten die Lebenden und die Toten) kündigen die Blechbläser die Posaunen des Jüngsten Gerichts an. Bei den Worten „qui ex patre Filioque procedit“ (der aus dem Vater und dem **Sohn** hervorgeht) wird vorübergehend wieder die Tonart E-Dur durchschritten, eine Erhöhung andeutend, wie im Kyrie Satz. Stark punktierte Fanfaren des gesamten Orchesters sind bei den Worten „et expecto resurrectionem mortuorum“ (und ich warte auf die Auferstehung der Toten, Takt 269ff) zu hören, wiederum die Posaunen des Jüngsten Gerichts.

Der rasche vierte Teil (ab Takt 280), das „et vitam venturi saeculi“, ist ein Verherrlichung des Lebens in der zukünftigen Weltzeit. Nach einer Vorstellung des Themas in allen vier Stimmen folgen Orchesterepisoden und Solostellen. Schließlich leitet der Chor zur Engführung des Themas über und setzt einen vorläufigen Schlusstrich auf dem Orgelton G. Solisten und Chor bäumen sich noch einmal auf und beschließen den Satz mit dem Amen in den höchsten Tönen im Fortissimo.

Sanctus und Benedictus

Sanctus und Benedictus begleiten die Weihe von Brot und Wein, die Anbetung des Sakraments, den Jubel über Christus' Eintreten durch sein Leib und Blut, sowie demütige Anbetung. In der Pause zwischen den beiden Sätzen hebt der Priester Brot und Wein in die Höhe. Die Liturgie teilt also die beiden Sätze, die Musik aber verbindet sie, indem das Osanna aus dem Sanctus am Ende des Benedictus wiederholt wird.

In Beethovens Messe ist der Sanctus Satz ausschließlich dem Chor vorbehalten. Beethoven dachte, wie die Skizzenbücher zeigen, bereits bei der Komposition des Gloria-Satzes an die später zu vertonenden ähnlichen Texte im Sanctus. Schließlich werden die Texte aus Gloria und Sanctus beide von Engeln gesungen und weisen zudem große Ähnlichkeiten auf: „Gloria in excelsis Deo et in terra pax...“ (Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden) und „Pleni sunt coeli et terra gloria tua“ (Voll sind Himmel und Erde, voll deines Ruhms). Es ist daher nicht verwunderlich, dass musikalisch eine thematische Verbindung besteht.

Demonstration 3 am Klavier

Betrachtet man den Beginn des Sanctus, so gelangt man zu dem Schluss, dass sich Beethoven die „Heilig“ Rufe der Engel entsprechend der alten Tradition als mehrhöriges Geschehen vorgestellt hat. Seit dem 16. Jahrhundert wurde die Mehrhörigkeit durch das gleichzeitige sich gegenseitige Ansprechen der Seraphim begründet. Es heißt bei Jesaja 6: „Und einer rief zum andern und sprach: Heilig, heilig, heilig“ usw. Beethoven beginnt mit dem Chor der Instrumente in den ersten vier Takten worauf der unbegleitete Vokalchor in rezitierendem Tonfall antwortet.

Das abschließende Osanna ist recht kurz. Das Thema der Fuge wird durch die vier Stimmen des Chores geführt, aber nicht weiter entwickelt. Es endet mit einer einfachen Kadenz im Fortissimo.

Das Benedictus wird durch die Solisten a-capella mit einem friedvoll dahinfließenden Kopfsthema eröffnet. Es folgt ein eintaktiges Motiv des Solo-Cello, das sich durch den ersten Teil des Satzes wie ein roter Faden zieht, während die Solisten den gesamten Text des Satzes „Benedictus qui venit in nomine Domini“ (Gepriesen sei der da kommt im Namen des Herrn) sich gegenseitig abwechselnd deklamieren (Takte 5-21). Die Musik steuert ab Takt 38 auf den von Solisten, Chor und Orchester gemeinsam gestalteten dramatischen Höhepunkt im Forte (bzw. im Fortissimo des Orchesters mit punktierten fanfarenartigen Klängen) und im Solo-Sopran auf dem hohen zweigestrichenem A zu. Der Satz schließt nach einer kurzen Überleitung von F-Dur nach A-Dur mit dem Osanna.

Agnus Dei

Das „Agnus Dei“ drückt, wie auch zu Beginn der Messe das Kyrie, dreimal eine Bitte aus. Zweimal wird um Erbarmen gebeten und das dritte Mal um Frieden. Liturgisch ist der Satz mit dem Brechen der Hostie und mit dem Eintauchen derselben in den Wein verbunden. Das Brechen bedeutet den Tod von Christus aufgrund der Schuld der Menschen. Daher bezieht sich das „miserere nobis“ auf diese Schuld. Durch die Vertonung soll dies zum Ausdruck kommen.

Das Agnus Dei ist der einzige Satz bei dem Beethoven eine Veränderung der Textabfolge vorgenommen hat. Auf das erste „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ folgt kein „miserere nobis“. Es mutet daher nicht wie eine Bitte an, sondern mehr wie ein verzweifelter Ausruf. Der Sopran steigt mit zunehmender Lautstärke (crescendo vom pianissimo bis zum forte) bis auf das zweigestrichene A im Takt 4 an. Auf das dritte „Agnus Dei...“ folgt dann später noch einmal das „miserere nobis“. Beethoven lässt also die zweimalige Bitte um Erbarmen nicht weg sondern er verschiebt sie.

Ansonsten hat sich Beethoven beim „Agnus Dei“ weitestgehend an die Tradition gehalten. So beginnt der Satz langsam im Poco Andante um dann beim „Dona nobis pacem“, das dem letzten „miserere nobis“ folgt, in ein Allegro ma non troppo überführt zu werden. In diesem „Dona“ kommen nun auch die Solisten zu Wort. Das nun folgende „Dona nobis pacem“ ist eine Abfolge kurzer C-Dur Perioden ohne eine dramatische Entwicklung, ein unbeschwerter Abschluss. Durch diese Kontinuität wird der erbetene Frieden musikalisch ausgedrückt, besonders durch den am Ende über mehrere Takte lang ausgehaltenen Ton C des Chores im Unisono.

Die Messe hätte hier zu Ende sein können. Es folgt aber noch ein weiteres „Dona nobis pacem“, diesmal in der Kyrie-Motivik des ersten Satzes im Andante con moto, tempo del Kyrie (Takt 167ff). Die Aufnahme des Kyrie Themas an dieser Stelle war seit dem Ende des 18. Jahrhunderts durchaus üblich. In der kirchenmusikalischen Praxis stand dafür der Begriff „Dona ut Kyrie“. Oft wurde der gesamte erste Kyrie-Satz (existierte eine langsame

Einleitung so fiel diese fort) lediglich mit dem neuen Text „Dona nobis pacem“ gesungen, was wegen der gleichen Anzahl der Silben beider Texte möglich ist. Beethoven hat allerdings in seiner C-Dur Messe die Kyrie-Motivik nur für das kurze Schlussegment des „Dona“ herangezogen, ansonsten aber einen selbständigen Satz komponiert. Das Kyrie-Motiv ist bei ihm ein Zitat. Mit ihm wollte Beethoven einerseits die thematische Verbindung von „Kyrie“ und „Dona“ betonen und zum andern die Messe als Ganzes formal abrunden.

Schlussbetrachtung

Beethoven ließ sich durch die kritische Haltung seines Auftraggebers Fürst Esterházy und anderen Zeitgenossen gegenüber seiner Messe in keiner Weise entmutigen. Er war sich ihres künstlerischen Wertes klar bewusst. Nach einer Aufführung im oberschlesischen Grätz bei Troppau im September 1811 war ihr dann auch ein nachhaltiger Erfolg beschieden, Zahlreiche Aufführungen der Messe schlossen sich an. Zuhörer und Rezensenten erkannten mehr und mehr die Bedeutung des Werkes.

Die Neuartigkeit der Messe, die für die Weiterentwicklung der Messenkompositionen im 19. Jahrhundert Maßstäbe gesetzt hat, ist auch heute noch spürbar. Wenngleich Beethoven das Vorbild Haydn keineswegs unbeachtet ließ, überwiegt das Neue in seiner Messe. Er hat die in der C-Dur Messe entwickelten spezifischen Kompositionsstrukturen in der etwa 10 Jahre später geschaffenen Messe in D-Dur, der Missa Solemnis, die Beethoven selbst als einziges seiner Werke als das größte bezeichnet hat, graduell, nicht aber mehr essentiell verändert. Indem er sich mit seiner C-Dur Messe von den altüberkommenen liturgischen Formen der Messvertonung und somit auch von Etikette und Konvention seiner fürstlichen Auftraggeber entfernte, erschloss er der Musica Sacra neue Möglichkeiten der Deutung liturgischer Texte und schuf differenzierte Zugänge zu einer zeitgemäßen Auseinandersetzung mit dem Glauben.

Demonstrationen am Klavier

Derivation of Beethoven's Ritornello from Haydn's "Schöpfungsmesse"

Haydn, "Schöpfungsmesse"
ritornello



Outline

Beethoven, Opus 86
ritornello



Credo

Allegro con brio

Tutti *p*

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Cre - - do,
Cre - - do,
Cre - - do,
Cre - - do,

Fg, Bassi *Cello + Fagott* *pp* *okut Satz mit Brüstendes Motiv* *Archi*

Flauti
Oboi
Clarinetti
Fagotti
Corni
Trombe
Timpani
Archi, Organo

Plätschen (T. 9)

Example 6-1. Thematic Connections Between the Gloria and the Sanctus, Opus 86

a. Gloria mm. 1-7

Sanctus mm. 1-2