

TU Berlin  
Institut für Musikwissenschaft  
SE Missa Solemnis WS 00/01  
Prof. Ch.-M. Schmidt

## **Missa Solemnis - Sanctus**

Niklas Werner 184803

31. Oktober 2001



# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>4</b>
1.1	Missa Solemnis . . . . .	4
1.2	Sanctus . . . . .	5
<b>2</b>	<b>Analyse &amp; Werkbetrachtung</b>	<b>6</b>
2.1	Text . . . . .	6
2.2	Form . . . . .	7
2.3	Präludium . . . . .	7
2.3.1	Form . . . . .	7
2.3.2	Harmonie . . . . .	8
<b>3</b>	<b>Zusammenfassung</b>	<b>10</b>

# 1 Einleitung

Beethoven begann die Arbeit an der Missa Solemnis Anfang 1819 und beendete das Werk 1823. Er bemühte sich, die einzelnen Teile in Ihrer späteren Reihenfolge zu komponieren. Das Kyrie und Gloria wurden 1819 und 1820 geschrieben, Das Credo, das Sanctus und das Agnus Dei wurden bis Ende 1822 fertiggestellt. Am 6. April 1824 fand die Uraufführung der Missa Solemnis in St. Petersburg statt.

Zwischen der Komposition der ersten beiden Teile und der der letzten drei muß eine längere Pause gelegen haben, die sich in den Daten der Fertigstellung und auch im Stil niederschlägt. In den letzten Abschnitten der Messe treten häufig Elemente auf, die so in der zeitgenössischen Kirchenmusik und in den ersten Teilen der Missa nicht zu finden sind. Zuzuschreiben ist die relativ starke Änderung im Stil nach Anton Schindler, einem engen Freund Beethovens, einem Zustand der *Erdenentrücktheit*, der mit dem Fortschritt der Messe zunahm und sicher zu großen Teilen in der nun vollständigen Taubheit Beethovens begründet ist.

## 1.1 Missa Solemnis

Nach über einjähriger Forschung an der Geschichte der Kirchenmusik<sup>1</sup> stand Beethoven vor der schwierigen Aufgabe eine Messe zu schreiben, deren Inhalt und Umsetzung stark historisch geprägt sind, deren Umsetzung durch ihn aber nach längerer Schaffenspause eine Qualität und Tiefe erhalten sollte, die bisher von ihm nicht erreicht wurde.

Desweiteren war der Anlaß für die Messe, die Einsetzung des österreichischen Erzherzogs Rudolf<sup>2</sup> als Erzbischof von Olmütz am 9. März 1820 schnell vergangen, ohne daß nennenswerte Teile der Messe vollendet worden wären.

Das Ergebnis, die fertige Missa Solemnis, stellt einen heute vor die Frage, ob Beethoven sie in einer Kirche aufgeführt haben wollte und wieviele Musiker wirklich benötigt werden. Länge und Orchestrierung lassen eine Aufführung in einer Kirche eher unpraktikabel erscheinen, allerdings soll Beethoven ausdrücklich die Aufführung im klerikalen Zusammenhang gewünscht haben, wobei darauf hingewiesen werden muß, daß die Einsetzung eines Erzbischofs ebenfalls eine relativ große Kirche erfordert, die dann auch die Musiker für die Missa Solemnis aufnehmen kann. Allerdings hat Beethoven auch ausdrücklich betont, daß die einzelnen Abschnitte der Messe für sich im konzertanten Rahmen aufgeführt werden können und sollen, bzw. das ganze Werk als Oratorium verstanden werden könne, denn die Musik an sich würde ausreichend religiöse Gefühle erzeugen, um vom Aufführungsort unabhängig zu sein.

Obwohl der Name *Solemnis*<sup>3</sup> dies eigentlich nahe legen würde, beinhaltet die Messe weder ein Offertorium noch das Hostias und ist somit nicht für eine komplette katholische Meßfeier geeignet<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Unter anderem hat er sich mit Händels Chorälen und dem Sprachrhythmus der lateinischen Sprache auseinandergesetzt.

<sup>2</sup>Beethovens Gönner und Schüler.

<sup>3</sup>Lateinisch für religiöse Feier / Fest. bezeichnet oft Messen, die alle möglichen Abschnitte umfassen.

<sup>4</sup>Wobei ganze vollständige Messen auch nur selten gefeiert wurden, da der Aufwand relativ groß ist.

Beethoven bleibt ganz in der Tradition seiner Vorgänger, vor allem der direkten: Haydn und Mozart, und nutzte den festen Rahmen von fünf Teilen zur ausgiebigen Entfaltung seiner Ideen.

## 1.2 Sanctus

Das Sanctus ist der vierte und älteste Teil des Ordinariums der Lateinischen Messe, der bereits zwischen erstem und fünftem Jahrhundert in die Liturgie aufgenommen wurde.

In der klassischen und barocken Meßtradition<sup>5</sup> wurde das Sanctus und insbesondere das Benedictus oft zu musikalischen Exkursen mit virtuosen Einlagen genutzt.

---

<sup>5</sup>Vor allem Bachs H-Moll-Messe und Haydns und Mozarts Messen sind hier zu erwähnen.

## 2 Analyse & Werkbetrachtung

Das *Sanctus* bleibt um die Tonart D-Dur zentriert und untermalt damit den hoffnungsvollen Text. Allerdings ist keine Stelle zu finden, in der *Forte* ausgezeichnet wäre (Jubel).

Der Übergang zum „*Pleni Sunt Coeli*“ wird durch einen lang anhaltenden stehenden A-Dur Septakkord gekennzeichnet, von dem aus das *Pleni* die Steigerung bis hin zum *Osanna* erfährt. Dort finden sich *forte* und Allegro-Angaben, die die Lobpreisung Gottes unterstützen.

Auf das in 2.3 genauer betrachtete Präludium folgt das oft als eigenständiger Teil realisierte *Benedictus*, das insbesondere durch das höchst expressive Violinensolo auffällt, bzw. in der gesamten Missa Solemnis durch seine tänzerische und pastorale Art auffällt.

### 2.1 Text

Der Text des Sanctus ist in fünf Hauptphrasen aufgeteilt und weicht somit nicht von dem originalen Meßtext ab, die Phrasen werden von Beethoven lediglich öfter wiederholt und das letzte Osanna wird im selben Satz wie das Benedictus dargeboten, hebt sich aber deutlich ab.

Sanctus, sanctus, sanctus } Dominus, Deus Sabaoth }	Adagio
Pleni sunt coeli et terra gloria tua }	Allegro Pesante
Osanna in excelsis }	Presto
< <i>Praeludium</i> > }	Sostenuto ma non troppo
Benedictus, qui venit in nomine Domini. } Osanna in excelsis }	Andante molto cantabile e non troppe mosso

Der Text beschreibt die Heiligkeit Gottes und stellt fest, daß Himmel und Erde voll der Ehre, bzw. des Preisens Gottes sind. Das Benedictus lobt denjenigen, der an Gott glaubt.

Beethoven verwendet im Sanctus direkt zum Text in Bezug setzbare Tempovorgaben:

Mit einem ruhigen Adagio wird der heilige Gott angesprochen, mit dessen Ruhm Himmel und Erde erfüllt werden. Himmel und Erde werden von Menschen bewohnt (Allegro Pesante), die sehr schnell und eifrig (Presto) das Göttliche in der Höhe preisen.

Nach einem zurückhaltenden (nicht zu sehr) Vorspiel werden die Gottesgläubigen und Gott sehr melodiös gelobt (molto cantabile), allerdings auch nicht zu bewegt, um die Gläubigen nicht über Gott zu setzen.

## 2.2 Form

Das Sanctus ist eine der wenigen Stellen der Missa Solemnis, in der keine klare Tonart dargestellt wird. Das viernotige Motiv H-Cis-A-D trägt durch die folgende Transposition in Cello und Viola dazu bei, den harmonischen Schwerpunkt von D nach A nach E zu verschieben.

Erst der Einsatz der Blechbläser, der hier und später als Doppelpunkt fungiert, festigt die Tonart D-Dur. In Takt 19 ist der gesamte Text des Sanctus in acht Takten gesungen worden und die Musik endet in einem Halbschluß auf A-Dur, dem ein weiterer Einsatz der Blechbläser als Trennung folgt.

Der unvermittelte A-moll-Akkord, mit dem die Wiederholung der ersten Textphrase beginnt, entsteht durch die Transposition des viernotigen Motivs des Anfangs und verstärkt die Trennung der beiden inhaltlich gleichen Abschnitte.

Nach weiteren acht Takten trennt das Blechbläsersignal den letzten Abschnitt vor dem *Pleni sunt coeli* ab, der harmonisch nur aus einem stehenden A-Dur-Septakkord mit None besteht, der zum *Pleni* einen Quintfall nach D-Dur erzeugt. Das nun folgende fugierte<sup>1</sup> Lob Gottes endet glanzvoll in einem G-Dur-Sextakkord, der als Sprungbrett zum in D-Dur beginnenden *Osanna* dient, in dem nun in einem schnellen Fugato auf das *Benedictus*, bzw. das Präludium, zugeeifert wird.

Im *Benedictus* schwebt die Solovioline über den Solostimmen, unter denen der Chor den Text fast murmelnd singt. Die Form gleicht einem Lied mit drei Strophen und einer Coda, die über eine konzertkadenzähnliche Struktur zur Aufnahme des abschließenden *Osanna* hinleitet. Das ganze Sanctus endet in G-Dur auf einem unerwartet zum *piano* zurückgenommenen Akkord.

## 2.3 Präludium

Das Präludium gleicht einem Orgelvorspiel eines Oratoriums oder einer Kantate. Es dient der Modulation von D-Dur, worin das *Osanna* endet, nach G-Dur, worin das *Benedictus* beginnt.

Der Klangcharakter ähnelt einer Fantasie und ermöglicht so das Verstecken der Modulation. Das Stück gehört formal und harmonisch zum *Benedictus*. Die tretenden Motive und vor allem die letzten sieben Takte bereiten klar die Thematik des *Benedictus* vor.

Die Bindung zum *Osanna* ist eher gering, da das Präludium mit seinen langsamen Harmonieverschiebungen und ruhigen melodischen Bewegungen nicht an das vorhergehende Presto anknüpft. Es übernimmt lediglich den Schlußakkord des *Osanna*, der in das Präludium hinein weiterklingt.

In Abbildung 2.1 ist der harmonische Fortlauf des Präludiums notiert, in Tabelle 2.1 wurde versucht, die harmonische Bedeutung der Akkorde mit Funktionen zu belegen.

### 2.3.1 Form

Das Präludium nimmt innerhalb der Messe eine Sonderrolle ein, weil es zwar als eigener Abschnitt ausgezeichnet wird, aber keinen Text beinhaltet.

Es läßt sich in zwei große Abschnitte, Takte 79-100 und 100-110, einteilen. In Takt 100 ändert sich der Charakter des Stückes und beginnt, das Vorspiel des *Benedictus* vorzubereiten. Zudem verliert der Baßlauf zu Takt 100 hin seine vorher klar zu erkennende abwärtsgerichtete Linie zugunsten einer vollendeten Kadenz mit ausgedehntem Orgelpunkt nach G-Dur. Dort

<sup>1</sup>zumindest setzen die Stimmen jeweils im Terzabstand mit tonalen Antworten ein.

Abbildung 2.1: Klavierauszug Präludium (T. 79 - 110)

erscheint zum ersten Mal eine dynamische Angabe, die einen Akkord betont, nämlich den A-Dur Septakkord.

Die Dynamik des Stückes wird nur an zwei Stellen notiert, wo Akkorde hervorgehoben werden (Takte 100-101 und 109-110), den Rest des Stückes hindurch gilt das zu Beginn vorgezeichnete *piano*.

Der Ambitus des gesamten Stückes ist relativ groß (CIS bis e<sup>7</sup>), wirkt aber durch die absolut relativ tiefe Lage gedrängt. So treten die höchsten und tiefsten Töne nicht gleichzeitig auf und die abwärtsweisende Tendenz der Baßlinie wird in den restlichen Stimmen unterstützt. Dadurch kann die Einhüllende als sich windender aber gleichbreit bleibender Schlauch verstanden werden. Lediglich zu Takt 100 ist eine Verbreiterung erkennbar, die zu Takt 110 hin wieder deutlich zurückgeht. Der Gegensatz des Schlusses in tiefem Register mit dem Beginn des *Benedictus* in sehr hohem Register wird durch die melodische und harmonische Ähnlichkeit der Linien weitestgehend aufgehoben und wirkt ähnlich wie bei den Shepard Tones<sup>2</sup> als Fortführung der absteigenden Linie.

### 2.3.2 Harmonie

Der harmonische Rhythmus des Präludiums ist im ersten Teil schnell und erreicht bald mit Fis und H eine harmonische Umgebung, die von D-Dur, aber vor allem vom Ziel G-Dur weit entfernt ist. Hervorzuheben ist die Harmonie in Takt 92<sup>3</sup>, die auf G-Dur bezogen von der dreifachen

<sup>2</sup>Empfindung einer Bewegungsrichtung, erzeugt durch Obertöne; die Grundtöne müssen der Bewegung nicht folgen.

<sup>3</sup>Auch wenn die hier vorgenommene Einordnung nicht hieb- und stichfest ist: Der gesamte harmonische Verlauf des ersten Teils des Präludiums ließe sich in einer Vielzahl von Möglichkeiten zu erklären versuchen.

Doppeldominante über Doppeldominante und Dominante zur Doppeldominante A-Dur fällt. Hierbei ist in den Oberstimmen der charakteristische Vorhaltsverlauf einer Quintschrittsequenz zu erkennen und im Baß werden Quintfälle ab Takt 94 deutlich vernehmbar.

Der A-Dur Doppeldominantseptnonakkord in Takt 100 trennt den ersten Teil des Präludiums vom zweiten, und erinnert an den stehenden Klang am Ende des ersten Sanctus (Takte 29-33), wo er als ausgedehnter Doppelpunkt verwandt wurde, was hier durchaus plausibel erscheinen mag, aber angesichts des nachfolgenden Vorspiels im *Benedictus* nicht allzu tragbar erscheint. Vielmehr soll hier die Festigung von G-Dur als neue Tonika eingeleitet werden, wozu A-Dur die Doppeldominante darstellt.

Takt	Akkord	Funktion	Takt	Akkord	Funktion
79	$D$	$D$	95	$A^7$	$D_{D^7}$
80	$e_7$	$\S_7$	96	$A^7 - D$	$D_{D^7}$
81	$a_3^7$	$S_p$	97	$h^v$	$\mathfrak{D}_S$
82	$D_7^{4-3}$	$D$	98	$G^7 - C - \mathfrak{D}^{7/9}$	$D_S - S - D^{7/9}$
83	$G_3$	$T$	99	$G$	$T$
84	$e^{v7}$	$\S_7 \rightarrow T_p$	100	$A_3^{7/9}$	$D_{D^7}$
85	$A^{4/7}$	$D_{D^7}$	101	$A_3^{7/9}$	$D_{D^7}$
86	$d - d^v$	$d^? \rightarrow \mathfrak{D}$	102	$G^{7/6}$	$D_S$
87	$G^{7/9}$	$D_S$	103	$G^{7/6}$	$D_S$
88	$C_5$	$S$	104	$G^7 - G^{7/9} - C$	$D_S$
89	$Fis^{v7} - H^7$	$(D_D \rightarrow D)$	105	$C - c - G^7$	$S \rightarrow D_S$
90	$H^7 - e$	$D) \rightarrow T_p$	106	$G^7 - C - a^v$	$D_S$
91	$e^7 Fis$	$T_p^9$	107	$a^{v7}$	$\mathfrak{D}^7$
92	$Fis - Fis^{5-}$	$(\mathfrak{D}_{D_D} \rightarrow$	108	$a^{v7}$	$\mathfrak{D}^7$
93	$H$	$D_D \rightarrow$	109	$a^{v7} - G^{5/3}$	$\mathfrak{D}^7 \rightarrow T$
94	$E$	$D) \rightarrow$	110	$G$	$T$

Tabelle 2.1: Harmonieverlauf mit Funktionsbezeichnung

Der zweite Teil ist harmonisch sehr viel stabiler und stellt als ausgedehnter Orgelpunkt über die restlichen acht Takte vor der Tonika die Dominante in vielen Färbungen dar. Neben der Einleitung mit der Doppeldominante erfolgt unter anderem eine kurze Ausweitung zur Dominante der Subdominante und zur Subdominante selbst, um dann in einer vollständigen Kadenz über den verkürzten Dominantseptakkord nach G-Dur fortzuschreiten.

Charakteristisch für Kadenz über einem Orgelpunkt bewegen sich die Oberstimmen in den letzten sieben Takten in Vorhalten und bauen so über die Taktgrenzen hinweg Spannung auf, die jeweils auf leichter Zählzeit aufgelöst werden.

Im *Benedictus* wird die abwärtsstrebende Tendenz der letzten Takte von der Solovioline aufgenommen und dient als Vorspiel, unter dem der Chor den Text des *Benedictus* verhalten äußert. Den eigentlichen Beginn des *Benedictus* findet man in Takt 119, also acht Takte nach notiertem Ende des Präludiums. Dort setzt die Begleitung durch das Orchester erst ein und die Solovioline spielt zum ersten Mal das Thema, das den Großteil des Stückes ausmacht.

Aufgrund der starken Ähnlichkeit der beiden Abschnitte kann man sie als zusammengehörend betrachten, was um den oben erwähnten A-Dur-Septakkord eine Symmetrie von jeweils 20 Takten ergibt. Somit kann die Verzahnung des Präludiums mit dem *Benedictus* als sehr viel stärker angesehen werden kann, als die mit dem vorhergehenden *Osanna*. Streng genommen könnte man sogar das Präludium ganz zum *Benedictus* gehörend ansehen und die von Beethoven vorgenommene Unterteilung in Frage stellen.

### 3 Zusammenfassung

Das Sanctus der Missa Solemnis ist wie bei vielen anderen Messen der beinahe expressivste Abschnitt.

Die Virtuosität der Violine im *Sanctus* ist nirgendwo sonst in der Messe zu finden. Der große Abstand zwischen Violine und Begleitung erzeugt eine Spannung, die das Lob Gottes, bzw. derer die an ihn glauben, glaubwürdig erscheinen lassen.

Die fugierten Ausbrüche des *Osanna* entfalten eine Kraft, die vor allem im Gegensatz zu den zurückgenommenen Passagen des *Sanctus* wirken. Sicher ist die Fuge des *Gloria* weit mächtiger und auf einer stärkeren dynamischen Stufe angesiedelt, aber dort prallen die Gegensätze nicht so stark aufeinander wie im *Sanctus*.

Die komplexen harmonischen Fortschreitungen, deren wirkliche Funktion, bzw. deren wirkliches Geschlecht nicht eindeutig bestimmbar sind, im *Präludium* tragen stark zum vergeistigten Eindruck des Sanctus bei und versetzen den Zuhörer in einen Zustand der Meditation.

Das *Sanctus* enthält alle verschiedenen Ausdrucksformen, die Beethoven mit höchster Kunstfertigkeit verband und mit denen er sich vorher oft schwer getan hat<sup>1</sup>.

Das Lob des Heiligen gelingt Beethoven in der Messe hervorragend und das Sanctus zeigt durch seine Vielschichtigkeit Beethovens tiefen Glauben an einen barmherzigen Gott (wenn auch nicht unbedingt eine Kirche) besonders gut.

---

<sup>1</sup>Im Gegensatz zur sonst größtenteils verwandten Sonatenform griff er in der Missa Solemnis oft auf kontrapunktische Satz und Choralartiges zurück. Ebenso gehören die Fugen der Missa Solemnis sicher zu den besten, die Beethoven geschrieben hat.

# Literaturverzeichnis

- [1] [http://www.cco.caltech.edu/~tan/BeethovenMissaSolemnis/missa\\_solemnis.html](http://www.cco.caltech.edu/~tan/BeethovenMissaSolemnis/missa_solemnis.html)
- [2] Drabkin, William, *Beethoven: Missa Solemnis - (Cambridge Music handbooks)*, 1991 Cambridge University Press
- [3] Hess, Willy (Hrg.), *Ludwig van Beethoven - Missa Solemnis*, 1985 Ernst Eulenburg