

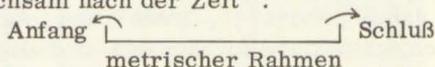
Definitionen, die wir dem Begriff zu geben gewöhnt sind, kaum ohne weiteres unterzuordnen ist. Der beschriebenen Art von Rhythmus fehlt die Kontinuität in dem Sinne, daß die ganze Komposition davon betroffen ist, und ihr fehlt, wo sie wirksam ist, die Konstanz des Wechsels von Schwer und Leicht, das heißt die Bestimmung der Wiederkehr des Gleichen in gleichbleibenden Abständen. Und doch handelt es sich um Rhythmus: nämlich um ein Element der Komposition zur Gestaltung des Ablaufs in der Zeit. Sätze wie die besprochenen hören wir durchaus als rhythmisch, wenn auch in einem besonderen Sinne. Beim Anhören scheinen wir unbewußt zu zählen, - und wir finden an solcher Übung offenbar Vergnügen.

Thrasylbulos G. Georgiades

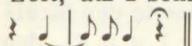
## ZU DEN SATZSCHLÜSSEN DER MISSA SOLEMNIS

Mein Referat ist in erster Linie eine Mitteilung anhand der Quellen. - Zuvor stichwortartig einiges über den musikalischen Sachverhalt.

Die Missa Solemnis beginnt mit dem auf 2 einsetzenden, übergebundenen D-Dur-Klang; sie beginnt vor dem Taktschwerpunkt, gleichsam vor dem Beginn des Zeitmessens, vor der Zeit. Diesem Beginn entspricht am Ende des instrumentalen Vorspiels (T. 20) ein Schluß auf 2, mit vorausgehender Überbindung, ein überquellender, überhängender Schluß, gleichsam nach der Zeit<sup>1</sup>.



Diese Struktur ist wesentlich für die gesamte Missa; auch für ihre Binnengliederung. Doch beschränke ich mich hier auf die Satzschlüsse. „Kyrie“: Schluß auf 2, mit pizzicato und vorausgehender Pause; und auch hier (T. 7 und 5 vor Schluß) Einsätze vor der Zeit. - Ich nehme den Schluß des „Sanctus“ („Benedictus“) vorweg, auf den ich nicht weiter eingehe: ebenfalls auf 2 und pizzicato mit vorausgehender Pause. - „Gloria“: der berühmte nachhallende Chorschluß, vor der Zeit beginnend, nach der Zeit, auf 2 schließend, das metrische Bild des Überquellens in nuce,



glo - ri - a

„Credo“: Schluß ebenfalls auf 2; der Schlußakkord setzt aber schon im drittletzten Takt, und zwar nicht auf metrischem Schwerpunkt ein; in diesen ruhenden Schlußklang sind als eine nun auch im großen überhängende Bildung die fallenden Dreiklangstöne f - d - B, pizzicato, hineingelegt. Sie sind der Kopf des Fugenthemas,

f f f f d B,  
et vi - tam ven - tu - ri

das ja aus einer Folge von fallenden Terzen besteht (f<sup>2</sup> - d<sup>2</sup> - b<sup>2</sup> - g<sup>2</sup> - es<sup>2</sup> - c<sup>2</sup> - a<sup>2</sup> - f<sup>2</sup> - d<sup>2</sup>). Und eine ununterbrochene Reihe von fallenden Terzen bestimmt auch im Anschluß an das Thema den größten Teil des Allegretto ma non troppo der Fuge<sup>2</sup>. - Auffallend analog ist das Thema des „Dona nobis“ gebaut: auch dieses besteht aus einer Reihe fallender Terzen, a<sup>2</sup> - fis<sup>2</sup> - d<sup>2</sup> - h (G), davor noch eine Terz, e<sup>2</sup> - cis<sup>2</sup>. Im Verlauf des Satzes auch hier eine längere Reihe fallender Terzen (T. 188-207). Und auch hier bringt der Satzschluß den Themenkopf, die fallenden Dreiklangstöne, hier a - fis - d (die Durchgangstöne g und e waren schon bei der „Dona“-Reprise in das Thema einbezogen), und zwar auch hier in den Grundklang (im Bläserverband, besonders wichtig Hörner und Trompeten) hineingelegt. Dieses zugleich mit dem Grundklang einsetzende, überhängende a - fis - d, hier sogar in tiefer Lage, bewirkt ein Hinauszögern,

ein Suspendieren des Schlußklangs bis zum Einsetzen des vorletzten Taktes, - ein Überhängen im großen <sup>3</sup>. Das wird deutlich durch Gegenüberstellung des Reprisen-schlusses, der als ersten Baßton eben nicht die Quint, a, sondern die Prim, d, bringt. (T. 384). - Daß kein Satz der Missa mit klar aufgestelltem authentischem Schluß, V-I, D-T, endet, möchte ich als das klangliche Äquivalent zu der metrischen Erscheinung des Überquellens, des Überhängens im kleinen und im großen, ansehen. Schmidt-Görg <sup>4</sup> weist auf eine allgemeine Sinnentsprechung zwischen „dona nobis pacem“ und „vitam venturi saeculi“ hin, indem er sich auf Augustin beruft: Friede sei die Ruhe der Ordnung, das ewige Leben. Dieser Gedanke wird durch unsere Beobachtung der musikalischen Entsprechung der zwei Satzschlüsse bestätigt. Nun aber läßt sich in die Sinnentsprechung „dona nobis pacem“ - „vitam venturi saeculi“ auch das „Kyrie eleison“ einbeziehen: „Kyrie eleison“, „dona nobis pacem“, „vitam venturi saeculi“ - eine Bitte, von drei verschiedenen Seiten her beleuchtet. Davon abgesehen wissen wir aber, daß es üblich war, beim „Dona“ auf die Musik des „Kyrie“ zurückzugreifen. Auch Beethoven tut dies in seiner C-Dur-Messe. - Nun, auch in der Missa solemnis wird eine Beziehung zwischen „Dona“-Schluß und „Kyrie“-Schluß hergestellt - freilich auf andere Weise: Auch im „Kyrie“-Schluß ist in den Grundklang das a-fis-d hineingezeichnet! Und zwar trotz der Verstecktheit im Notenbild deutlich vernehmbar: Der Dreiklang bleibt liegen - wie im „Dona“ und auch im „Credo“ -, während Tenor + 1. Horn das a-fis artikulieren; und im letzten Takt, auf 2, gestochen scharf, ausdrücklich, das Pizzicato, d in 2. V., Va. und Baß. Die 2. Fl. bringt dabei alle drei Töne, a-fis-d, hintereinander. Aufgrund der Beobachtung, daß in „Kyrie“, „Credo“ und „Agnus“ die absteigenden Dreiklangstöne den stehenden Schlußklang durchziehen, und allgemein aufgrund der auffallenden Satzschlußbildungen fragte ich mich, ob der musikalische Zusammenhang dieser Stellen nicht anhand der Quellen vom Werdegang her ausdrücklicher gemacht werden könnte. Zunächst zog ich - schon 1963, im Zusammenhang mit einem Kolleg über die Missa solemnis - das Autograph heran. Beethoven hat an den letzten Takten des „Kyrie“ viel herumprobiert <sup>5</sup>. Die zwei letzten stark korrigierten Streichertakte streicht er aus uns schreibt sie unten neu („Vi - de“). In Abb. 1, der Transkription der letzten Takte, die ursprüngliche Fassung links und die veränderte rechts. Links: der stehende Klang, beim Schluß in die Terzlage übergehend; keine Pause in den Streichern vor 2 des letzten Taktes, kein pizzicato. Rechts: Tenor + 1. Hr. + 1. u. 2. Fl. den Abstieg a-fis in den ruhenden Schlußklang hineinlegend (das d in der 2. Fl. kam später hinzu: also a-fis-d), das fis durch die Pausen der Streicher im vorletzten Takt hervorgehoben; und nach der Pause auf 1 das d pizzicato, wobei die 2. V. ein d anstelle des ursprünglichen a bringt, so daß vom fis der 1. V. abgesehen, das die Terzlage des Schlußklangs stützt, das Pizzicato unisono erklingt. Beethoven hat also den Terzenabstieg a-fis-d nachträglich hineingebracht <sup>6</sup>. Der Schluß des „Credo“ im Autograph (Transkription s. Abb. 2) entspricht in Umfang, Anlage und Klangfolge der endgültigen Fassung. Aber wir suchen vergebens nach dem hineingelegten „et vitam venturi“, nach den absteigenden Dreiklangstönen f-d-B. Sie sind nicht da! Sie wurden also später hineingesetzt, noch später als das a-fis-d in den „Kyrie“-Schluß. Auch der Schluß auf 2, auf der zweiten Halben des 3/2-Taktes, ist hier noch nicht vorhanden (die zwei Schläge stehen hier in Viertel-Abstand). Beethoven belebt in dieser älteren Fassung den Schlußklang mit äußeren Mitteln: durch ——— und Hinzufügen der Terz in der Va. im vorletzten Takt. In der endgültigen Fassung aber bleibt dieser Klang unverändert, auch die dynamische Schattierung fällt weg; und dieser stehende Klang wird von dem Dreiklangsabstieg „et vitam venturi“ durchzogen.

Kyrie, Schluß in A

The image shows a page of a musical score for the Kyrie, Schluß in A. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar. (A)), Bassoon (Fg.), Horns (Hr. (D) 1, 2, 3), Trumpet (Trp. (d)), Percussion (Pk.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Va.), Bass (B.), and a Chorus (Chor). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with the word 'uniss.' above the flute part. The second system shows the end of the piece with the word 'in B, R, OA' above the oboe part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Abbildung 1

- A: Autograph
- B: Brahms-Exemplar
- R: Erzherzog-Rudolph-Exemplar
- OA: Original-Ausgabe

Beim „Dona“ skizzierte Beethoven zunächst einen um drei Takte kürzeren Schluß (auf der drittletzten Seite des Autographs). Auch hier fehlt das überhängende a-fis-d. Das Einführen des a-fis-d und somit das Zustandekommen des neuen, endgültigen „Dona“-Schlusses hat - so müssen wir annehmen - auch die Änderung des „Kyrie“-Schlusses veranlaßt. Möglicherweise ist beides in ein und demselben Arbeitsgang entstanden.

Die Beobachtungen am Autograph lösten die Frage aus, ob die zwei bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Abschriften der Missa solemnis, das



Widmungsexemplar für den Erzherzog Rudolph und das früher im Besitz von Brahms befindliche Exemplar, weiteren Aufschluß geben könnten. In einer Gemeinschaftsarbeit zusammen mit den Herren Dr. Hell und Dr. Schlötterer vom Münchner Seminar nahmen wir in diesem Sommer die zwei Manuskripte an Ort und Stelle durch. Tatsächlich erschloß uns diese vorläufige Untersuchung weiteres uns nicht Bekanntes. Den beiden Herren sage ich meinen Dank für ihre Mitarbeit. Ich erwähne ihren Anteil nicht im einzelnen.

Das Wichtigste zum allgemeinen Befund: Das Brahms-Exemplar gilt als eine zweite Abschrift mit späteren, von Beethoven selbst, z. T. erst nach der Überreichung des Widmungsexemplars im März 1823 eingetragenen Korrekturen. So nahm Nottebohm<sup>7</sup> - der allerdings das Brahms-Exemplar offenkundig nur flüchtig durchgenommen hatte - an, die kompositorische Arbeit an der Missa solemnis sei frühestens gegen Mitte des Jahres 1823 abgeschlossen worden. Nun hat sich gezeigt, daß Beethoven diese Abschrift schon anfertigen ließ, während er noch am Autograph arbeitete<sup>8</sup>. Brahms-Exemplar und Autograph bildeten von da an zusammen die Arbeitsunterlage Beethovens. Nachträgliche Änderungen im Autograph werden in das Brahms-Exemplar eingetragen (doch nicht alle); aber es wird auch direkt am Brahms-Exemplar gearbeitet. Beide zusammen sind als - sagen wir - „das Manuskript“ der Missa solemnis anzusehen. Das Brahms-Exemplar trägt starke Gebrauchsspuren; es war Beethovens Handexemplar. Es diente als Vorlage zur Herstellung des Widmungsexemplars (und später auch der Stichvorlage).

Zum Befund bezüglich der Satzschlüsse: Das Brahms-Exemplar enthält zum „Gloria“ außer dem endgültigen auch einen älteren, von Beethoven mit Bleistift eigenhändig notierten Schlußentwurf (Transkription s. Abb. 3 links), der nichts mit dem überquellenden späteren Schluß zu tun hat (da das „Gloria“-Autograph verschollen ist, wissen wir nicht, ob der alte Schluß auch dort stand). Und auch zum „Credo“ enthält das Brahms-Exemplar einen älteren durchgestrichenen Schluß (Transkription s. Abb. 3 rechts) - die Pauke ist von Beethoven eigenhändig eingetragen<sup>9</sup>. Also für alle Schlüsse, ausgenommen „Benedictus“, sind ältere, nicht-überhängende und z. T. kürzere Fassungen nachweisbar. Der zuletzt erwähnte, kürzere, nur zweitaktige „Credo“-Schluß stand ursprünglich auch im Autograph (zu erkennen allerdings nur, wenn man von seiner Existenz weiß); er ist aber ausradiert, und an seiner Stelle ist der viertaktige, aber immer noch nicht der endgültige Schluß eingetragen (dieser Schluß fehlt im Brahms-Exemplar). Wir erinnern uns daran, daß auch der erste Entwurf des „Dona“-Schlusses im Autograph kürzer war, und ohne das überhängende a-fis-d. Es scheint also, daß die Schlußerweiterung des „Dona“ nicht allein das Hineinlegen des a-fis-d in den „Kyrie“-Schluß, sondern auch die Erweiterung des „Credo“-Schlusses im Autograph veranlaßt hat („Dona“ 6 statt 3 Takte, „Credo“ 4 statt 2 Takte); möglicherweise auch das Abrücken vom ursprünglichen Schlußentwurf des „Gloria“.

Das Hineinlegen des Terzenabstiegs in den „Credo“-Schluß bildete nun die letzte Etappe: Im Widmungsexemplar, das sonst keine Korrekturspuren aufweist, war zuerst der dann ausradierte, aber noch deutlich erkennbare viertaktige „Credo“-Schluß des Autographs übernommen. Und an dessen Stelle wurde (auf der Rasur) der endgültige Schluß eingetragen; dabei wurde im letzten Takt nach der ersten Achtempause eine Viertelpause eingezwängt und somit der Schlußklang auf 2 verlegt<sup>10</sup>. Also erst im letzten Augenblick, etwa beim Durchnehmen des Widmungsexemplars, wurde der Abstieg Quint-Terz-Prim, nun als das motivische „et vitam venturi“, auch in den „Credo“-Schluß hineingelegt.

Damit war die Ausformung der Satzschlüsse und zugleich die Komposition der Missa solemnis abgeschlossen<sup>11</sup>. (Der endgültige „Credo“-Schluß steht im Brahms-Exemplar

auf einem eingefügten Blatt 12.)

Der Werdegang der Satzschlüsse, von den ältesten, nicht-überhängenden bis zum Eintragen des „et vitam venturi“ bestätigt und verdeutlicht die Einheit der Konzeption - einer Konzeption, die, wie ich zu Beginn sagte, die gesamte Missa solemnis durchzieht.

Nur so viel im Rahmen dieser kurzen Mitteilung. - In der nächsten Zeit wollen wir Autograph, Brahms-Exemplar, Widmungsexemplar und Originalausgabe unter Heranziehung der in Mainz bei Schott aufbewahrten Stichvorlage vergleichend im Zusammenhang durchnehmen. Aufgrund unserer Erfahrungen gehen wir voll Erwartung an die Arbeit.

#### Anmerkungen

- 1 Ebenso beginnt und endet der erste Chor-Abschnitt, T. 21/22-49.
- 2 Auf die Bedeutung der fallenden Terzen in der Missa solemnis hat schon J. Schmidt-Görg hingewiesen („Zur melodischen Einheit in Beethovens 'Missa solemnis'“, Fs. A. van Hoboken, Mainz 1962, 146ff.).
- 3 Und auch diese zwei letzten Takte zielen nicht auf den letzten Klang hin; vielmehr ist das 1 des vorletzten Taktes die Stütze, von der aus das weitere als überhängend erscheint (Sechzehntel jetzt nur auf 1, aufwärts; der tragende Baßverband vollzieht keinen Oktavsprung abwärts, d<sup>2</sup>-d, sondern behält die hohe Lage, d', bei).
- 4 J. Schmidt-Görg, „Missa solemnis“, Bonn 1948, 26.
- 5 fol. 25r, s. Faksimile des Kyrie, Tutzing 1965.
- 6 Auch der Schluß des Vorspiels ist erst nachträglich im Autograph in einen überhängenden Schluß verwandelt worden. Geradezu aufregend ist das Verfolgen der Entstehung der Takte 46-49 (Schlußglied des ersten Chorabschnitts) am Autograph, worauf ich aber hier aus Raumgründen nicht eingehen kann.
- 7 G. Nottebohm, „Zweite Beethoveniana“, Leipzig 1887, 154; vgl. auch Kinsky-Halm, 361.
- 8 Einiges scheint darauf hinzudeuten, daß die Abschrift in Etappen nach Sätzen erfolgte, und zwar möglicherweise die Kopie des Kyrie zuletzt.
- 9 Dieser Schluß ist in H. C. R. Landon, „Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten“, Zürich 1970, 142, wiedergegeben, doch mit der irrtümlichen Angabe, es handle sich um das Widmungsexemplar und dieses sei von Schlemmer - de facto der Kopist des Brahms-Exemplars - geschrieben.
- 10 Kleine Abweichungen gegenüber dem Autograph bzw. gegenüber der endgültigen Fassung (s. Abb. 2 rechts) beleuchten den Werdeprozeß.
- 11 Was noch hinzukam, sind, soviel wir jetzt überblicken, lediglich „Ausführungsbestimmungen“, etwa Tempoangaben, dynamische Zeichen. Auch das Ausschreiben der verstärkenden oder verdoppelnden Posaunenstimmen (z. T. in „Beilage“ oder „Beyschluß“, wie Beethoven im Brahms-Exemplar vermerkt) gehört hierzu; die der Kompositionsebene angehörenden Posaunenstimmen waren - wie auch W. Virneisel („Zur Handschrift der Missa Solemnis von Beethoven“, ÖMZ 21, 1966, 261) feststellt - von Anfang an in der Partitur enthalten.
- 12 In Landon, a. a. O. (s. Anm. 9) ebenfalls abgebildet.