

Beethoven

Missa Solemnis

RENÉ JACOBS

PASTIRCHAK . HARMSSEN . DAVISLIM . WEISSER
FREIBURGER BAROCKORCHESTER
RIAS KAMMERCHOR BERLIN

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Missa Solemnis op. 123

D major / *Ré majeur* / D-Dur

Kyrie

1 | Kyrie eleison - Christie eleison - Kyrie eleison 8'43

Gloria

2 | Gloria in excelsis Deo 2'59

3 | Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam 2'32

4 | Qui tollis peccata mundi 2'27

5 | Qui sedes ad dexteram Patris 2'36

6 | Quoniam tu solus Sanctus 6'37

Credo

7 | Credo in unum Deum 3'44

8 | Et incarnatus est de Spiritu Sancto 4'46

9 | Et resurrexit tertia die 2'48

10 | Et vitam venturi sæculi 6'00

Sanctus

11 | Sanctus Dominus Deus Sabaoth - Hosanna in excelsis 3'35

12 | *Präludium* 1'24

Benedictus

13 | Benedictus qui venit in nomine Domini - Hosanna in excelsis 9'36

Agnus Dei

14 | Agnus Dei qui tollis peccata mundi 6'41

15 | Dona nobis pacem 7'26

Polina Pastirchak, *soprano*
Sophie Harmsen, *mezzo-soprano*
Steve Davislim, *tenor*
Johannes Weisser, *bass*

RIAS Kammerchor Berlin & Freiburger Barockorchester
René Jacobs, *conducting*

RIAS Kammerchor Berlin
Denis Comtet, *Choir Master*

Sopranos Lucy de Butts, Eva Friedrich, Sara Gouzy, Mi-Young Kim, Marie Christine Köberlein,
Sarah Krispin, Anette Lösch, Chiyuki Okamura, Anja Petersen, Yvonne Prentki,
Konstanze Preuss, Inés Villanueva, Fabienne Weiß, Viktoria Wilson, Alies Züfle

Altos Verena Allertz, Ulrike Bartsch, Andrea Effmert, Karola Hausburg, Waltraud Heinrich,
Barbara Höfling, Anna Kunze, Alice Lackner, Franziska Markowitsch,
Hildegard Rützel, Marie-Luise Wilke

Tenors Volker Arndt, Joachim Buhrmann, Friedemann Büttner, Jörg Genslein, Minsub Hong,
Vernon Kirk, Christian Mücke, Laurin Oppermann, Kai Roterberg, Masashi Tsuji

Basses Stefan Drexlmeier, Ingolf Horenburg, Wieland Lemke, Matthias Lutze, Paul Mayr,
Gerhard Nennemann, Manuel Nickert, Andrew Redmond, Johannes Schendel,
Johannes Schmidt, Klaus Thiem

“Du cœur – puisse-t-il revenir – au cœur !”

Martin Bail, musicologue et conseiller artistique du Freiburger Barockorchester, s'entretient avec René Jacobs.

Martin Bail : La *Missa solemnis* a été conçue à l'intention d'un ami proche de Beethoven, l'archiduc Rodolphe d'Autriche, le plus jeune des frères de l'empereur François I^{er}, qui était à la fois l'élève et le mécène du compositeur. Comme ce compagnon de route à la santé précaire venait d'être nommé archevêque d'Olmütz, Beethoven a voulu lui dédicacer une messe qui serait exécutée pour son intronisation. Sans les liens d'amitié tissés entre Beethoven et l'archiduc, l'une des plus importantes mises en musique du texte de la messe n'aurait donc jamais vu le jour ?

René Jacobs : Exactement. Mais Beethoven n'a pas pu terminer l'œuvre à temps ! Au départ, il envisageait une composition moins ambitieuse, dont les dimensions n'excéderaient pas celles des messes tardives de Haydn. C'est précisément ce que nous révèle le Kyrie, qui cultive encore le style de Haydn. Tandis qu'il mettait en forme le Gloria, Beethoven a pourtant dû abandonner l'espoir d'achever sa messe à point nommé pour l'intronisation de l'archevêque, le 9 mars 1820, et s'est accordé beaucoup plus de temps.

M.B. : Sommes-nous capables aujourd'hui de retracer les motifs d'un tel élargissement de perspective ?

R.J. : Avec bien plus d'attention que durant la composition de la première messe, Beethoven s'est penché sur la signification du texte liturgique. Plusieurs documents d'archive témoignant d'un intense travail préparatoire montrent à quel point il tenait à saisir l'arrière-plan théologique et historique du message dogmatique délivré dans les différentes parties de la messe. La Bibliothèque d'État de Berlin conserve une copie manuscrite, hélas fragmentaire, des séquences composant l'ordinaire de la messe (l'original latin et sa traduction allemande), avec, en marge, les annotations du compositeur. De subtiles distinctions sémantiques entre d'apparents synonymes tels que *terra* et *mundus*, ou encore *natum* et *genitum*, révèlent que chacun de ces termes a fait l'objet d'une recherche dans un dictionnaire : le musicien s'est attaché à comprendre ces textes de la liturgie avec un zèle bien supérieur aux usages de l'époque. Rodolphe dut patienter jusqu'au 19 mars 1823 – trois bonnes années après son intronisation – pour recevoir des mains de son ami musicien la partition qui lui était dédiée.

M.B. : Peut-on déceler dans la musique de la *Missa solemnis* de secrètes références à la relation amicale entre Beethoven et Rodolphe ?

R.J. : Dans la partie centrale du Gloria – un larghetto sur le texte “*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*” (Toi qui enlèves les péchés du monde, prends pitié de nous) –, le motif descendant de trois notes associées au *Qui tollis* a été déchiffré par la musicologue Birgit Lodes comme une allusion à la *Sonate pour piano en mi bémol majeur “Les Adieux”* op. 81a, dont Rodolphe était le dédicataire. Selon toute vraisemblance, l'archiduc a bel et bien saisi, derrière le texte liturgique “*qui tol-lis*” scandé par ces trois notes, le message sous-jacent que lui adressait à titre privé Beethoven – “Le-be-wohl”, qui signifie “Adieu”, mais aussi “Porte-toi bien”. Dans la messe, le motif du *Qui tollis* exprime la souffrance du Christ, venu racheter par son sacrifice les péchés du monde. “Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen!” (Du cœur – puisse-t-il revenir – au cœur) : à l'instar de cet exergue en tête du Kyrie dans le manuscrit autographe, le *Qui tollis* semble s'adresser de manière extrêmement personnelle à Rodolphe.

Aimer sans croire

M.B. : Qu'en est-il de l'attitude personnelle du compositeur face à la religion ?

R.J. : Nous devons à Beethoven cette sentence ironique : “*La basse continue et la religion ne se discutent pas : toutes deux sont choses complètes et parachevées*”. Par moments la musique du Credo de la *Missa solemnis* révèle combien le compositeur connaissait – tout en les désapprouvant – les âpres débats théologiques relatifs à la question de l'orthodoxie (la vraie foi), qui avaient accompagné la rédaction du texte de la messe. Lorsque Jésus-Christ y est défini comme “né du père avant tous les siècles, Dieu né de Dieu (*Deum de Deo*), etc.”, lumière née de la lumière, vrai Dieu, engagé (*genitum*), non pas créé (*non factum*), de même nature (*consubstantialtem*) que le père, par qui tout a été fait”, la musique prend un tour rigide, voire fanatique, comme si les théologiens présents au Concile de Nicée (325) étaient toujours en train de s'écharper à hauts cris sur le dogme de la nature du Christ. Beethoven semble se moquer de leur hystérie en coiffant ces doctes sommités d'un bonnet d'âne : il suffit pour s'en convaincre d'écouter les cordes graves – altos, violoncelles et contrebasses – trépigner en sautant du registre grave à l'aigu.

M.B. : Encore le dogme de la nature du Christ a-t-il posé relativement moins de problèmes aux compositeurs que le troisième article de foi, “Je crois en l'Esprit-Saint (*Et in Spiritum Sanctum*)... et en l'Église, une, sainte, universelle [*catholicam*] et apostolique...”

R.J. : Ces lignes sont certainement les plus doctrinaires que comporte l'ensemble des textes de la messe ; leur traitement musical témoigne d'un grand raffinement : le compositeur choisit de ne les faire chanter que par la moitié du chœur (les seules voix féminines, puis les seules voix masculines), sous la forme d'une récitation *recto tono* (c'est-à-dire sur une seule note : celle de la Vérité !), dépourvue de tout accent expressif, de tout affect. Simultanément, l'autre moitié du chœur répète sans relâche le mot *Credo* (Je crois), déployant à la faveur du contrepoint la brève ritournelle orchestrale du début. Les collègues “orthodoxes” ne sont pas près d'avoir voix au chapitre !

M.B. : Mais il y a quand-même des passages emplis d'émotion dans le Credo...

R.J. : ... et aussi des passages où l'auditeur ne perçoit pas la moindre trace de distanciation ! Devise choisie par Beethoven “*Du cœur – puisse-t-il revenir – au cœur !*” ne s'adresse pas seulement à son ami, mais aussi à nous. Deux choses sont certaines : le compositeur était tout à la fois profondément religieux (c'est-à-dire, imprégné de la croyance en l'existence d'une puissance divine) et agnostique (considérant l'absolu et la transcendance comme inaccessibles à l'intelligence humaine). Qu'il ait été baptisé dans la foi catholique, avant d'abandonner toute fréquentation des églises parce qu'il détestait les curés, ne change rien à l'affaire. Haydn a soutenu que Beethoven était athée : une telle affirmation ne repose sur aucun fondement. Les hommes peuvent aimer sans croire, jamais croire sans aimer.

M.B. : Quels dogmes le compositeur a-t-il aimés, sans forcément y croire ? Lesquels d'entre eux viennent-ils de son cœur pour revenir, par l'intermédiaire de sa musique, au nôtre ?

R.J. : Beethoven a puisé dans son cœur la moindre note du Credo pour traduire son amour des dogmes de l'Incarnation, de la Naissance Virginale et de la Rédemption par l'Immaculée Conception. Dans les passages consacrés à ces doctrines, on ne peut qu'être surpris par le caractère poignant du traitement musical, exceptionnellement riche en émotions, mais souvent aussi en images, qui contribuent à les humaniser avec grande tendresse. Tout se passe comme si le compositeur avait voulu leur enlever tout caractère dogmatique en les affranchissant de leur prétention à l'universalité.

M.B. : Pouvez-vous nous en fournir quelques exemples concrets ?

R.J. : Au moment où s'achève la section déjà évoquée plus haut, qui aborde avec la vigueur du fanatisme le problème de la nature du Christ, la musique change soudainement de ton ; les ergotages tapageurs des théologiens cèdent la place à un passage méditatif (*Qui propter nos homines*) : "Pour nous les hommes et pour notre salut, il descendit du ciel". Ces paroles sont précédées d'un bref interlude instrumental, dont l'expression sincère, pleine d'émotion et d'empathie, contraste singulièrement avec le flot d'imprécations rageuses qui précède. La flûte introduit un motif qui semble murmurer sans cesse le rythme des paroles "pour nous, pour nous !". Dans le segment de phrase *descendit de coelis* (il descendit du ciel), le mot *descendit* se voit illustré par la figure rhétorique du *saltus duriusculus*, empruntée à la théorie baroque des affects. Ce terme, que l'on peut traduire par "saut dur (rude)", désigne un intervalle disjoint descendant, dont la rudesse évoque souvent la souffrance ou la chute : dans le cas présent, l'Incarnation – Dieu revêtant la nature humaine en la personne de Jésus-Christ – signifie l'humiliation profonde qu'il a dû subir pour élever l'homme. Beethoven confère à ce passage une intensité extrême, outre de cette figure rhétorique qui, selon le musicologue Konrad Küster, en acquiert une dimension "expressionniste". Un dernier "saut dur", qui fait plonger les violoncelles et les contrebasses du *fa*² jusqu'au *do* dièse grave, mène à la nouvelle section abordant cette fois le dogme de l'Immaculée Conception : "par l'Esprit-Saint, il a pris chair (*Et incarnatus est*) de la Vierge Marie, et s'est fait homme." Ce texte inspire à Beethoven, soucieux de revisiter le passé – lui-même symbolisant l'éternité – une musique aux multiples strates stylistiques. Le "choral grégorien" entonné par le pupitre des ténors semble tout droit sorti d'une abbaye médiévale : leur chant à une voix est soutenu par les instruments à cordes les plus graves, dont la tessiture se rapproche davantage de l'ici-bas, et qui semblent imiter un accompagnement d'orgue. Aussitôt après, les quatre solistes reprennent les mêmes paroles à la faveur d'un entrelacs polyphonique rappelant d'autant plus les pièces pour chœur du XVI^e siècle que le compositeur a choisi ici, parmi les anciens "tons d'église", le mode dorien, associé depuis la Renaissance à la chasteté.

M.B. : Faut-il alors considérer la *Missa solemnis* comme une composition tournée vers le passé ?

R.J. : Pas du tout ! Ce passage nous révèle en même temps une partition résolument moderne, en particulier dans son approche programmatique de l'accompagnement orchestral. Pour figurer musicalement l'Esprit-Saint, Beethoven recourt à un solo de flûte, dont semblent s'échapper les "suaves trilles et gazouillements" (Karl Geiringer) d'un rossignol, restitués ici par une métrique plus souple que dans la scène du ruisseau de la *Sixième Symphonie* "*Pastorale*". Depuis l'Antiquité, le rossignol symbolise l'inspiration divine des poètes et des chanteurs. Les trémolos des clarinettes et des bassons viennent ajouter à cette représentation, tel un nimbe éclairant le visage d'un saint, le scintillement diaphane qui pourrait bien être celui des langues de feu lors du miracle de la Pentecôte. Difficilement accessibles à la raison, les deux premières lignes sur l'Incarnation sont reprises à la fin du morceau, mais traitées cette fois en faux-bourdon (une récitation chorale dont émane un sentiment d'intemporalité), comme si les choristes s'efforçaient d'assimiler par leurs marmonnements le contenu toujours indéchiffrable des articles de foi.

L'antique "ton d'église", dont le caractère modal auréolait de mystère ce passage, cède la place à un rayonnant *rê* majeur, chargé de rétablir les assises de la tonalité pour célébrer le message de la troisième ligne ("et s'est fait homme"), réparti entre les interventions du ténor solo et les réponses du chœur. S'ensuit la proclamation du dogme de la Rédemption par la croix : "Crucifié (*Crucifixus etiam pro nobis*) pour nous sous Ponce Pilate, il souffrit sa passion et fut mis au tombeau. Il ressuscita le troisième jour, conformément aux Écritures". Là encore, le compositeur s'adresse personnellement à l'auditeur, même s'il sollicite cette fois moins son entendement que son cœur – le lien n'est est que plus direct ! Jésus a été pour Beethoven une figure d'identification.

M.B. : Vous voulez dire que Beethoven s'identifiait à Jésus ?

R.J. : La formule pêche bien sûr par exagération, mais d'une certaine manière, oui ! Pour le compositeur, la souffrance humaine se trouve sublimée en Jésus. Dans le *Crucifixus*, marqué *Adagio espressivo*, nous entendons et nous voyons, comme dans une Passion de Bach, les coups de fouet s'abattre sur son dos, grâce à l'emploi des notes pointées, dont la durée allongée permet au soldat de prendre son élan pour insuffler plus de vigueur à la flagellation ; d'incisifs *sforzati* nous font ressentir la souffrance endurée par le Crucifié, au moment où les clous s'enfoncent dans sa chair ; de pesantes octaves sur "*Pontio Pilato*" donnent l'impression d'éprouver l'autorité écrasante du gouverneur romain. Les tourments de la passion trouvent leur traduction expressive dans les soupirs exhalés par les quatre solistes sur "*pas-sus est*" (il souffrit), que vient renforcer le motif des "flots de souffrance" propagé en marche harmonique par les premiers violons et le basson solo. Durant la mise au tombeau, l'harmonie se désagrège entièrement, rendant perceptible l'effondrement du monde. Lorsque le chœur énonce pour la dernière fois "*et sepultus est*", la musique ne semble plus offrir, sur le plan harmonique, aucune porte de sortie. C'est dans un autre "ton d'église", lui aussi teinté d'archaïsme, mais cette fois à coloration céleste – le mode mixolydien –, que le chœur *a capella* proclame, comme le ferait des trompettes, la Résurrection du Christ. L'éclat de la trompette signale le dénouement de l'action...

M.B. : ... comme dans *Fidelio* ! Faut-il en conclure que l'humanité, tel Florestan, se voit libérée des liens de la mort ?

R.J. : La trompette qui retentit dans *Fidelio* relève du réel et de l'ici-bas, celle dont le chœur *a capella* se fait l'écho, dans la Messe, du virtuel et de l'au-delà.

Symbolisme

M.B. : Vous venez d'évoquer une multitude de symboles. Est-il possible malgré tout d'appréhender la *Missa solemnis* dans toute sa complexité ?

R.J. : Pour nous, elle est presque aussi difficile à appréhender que l'était Dieu pour Beethoven lui-même. Le musicien doit s'attacher à connaître avec précision les partis pris et les intentions du compositeur. Mais la partition demande aussi beaucoup à l'auditeur, comme le remarque, sept décennies après la disparition du musicien, le musicologue et chef d'orchestre Wilhelm Weber dans la première analyse véritablement poussée de cette messe : "*on peinera à trouver une œuvre qui, pour être appréciée à sa juste mesure, exige à ce point de l'auditeur une préparation assidue que précisément la Missa solemnis.*"¹ Chaque note possède sa signification, l'œuvre tout entière abonde en symboles musicaux. Dès le début du Kyrie, l'orchestre – de la flûte à la contrebasse – investit quatre octaves (ce qui revient à embrasser l'ensemble du firmament) avant le premier temps fort (autrement dit avant toute temporalité). Dieu ignore les limites temporelles, il est là de toute éternité, sa puissance demeure incommensurable avec celle de l'homme. Seules les trompettes, soutenues par les timbales, attendent le temps fort pour entrer en scène : elles représentent la finitude du pouvoir terrestre. Cette symbolique dessine une arche reliant le début du Kyrie à la fin du Gloria : dans la dernière mesure de celui-ci, la dernière acclamation du

1. Cf. Wilhelm Weber, *Beethovens Missa solemnis: eine Studie*, Schlosser, Augsburg, 1897.

chœur céleste (“Gloria !”) se prolonge au-delà de l’accord final des instruments de l’orchestre terrestre. Contrairement à ce que prétendait en 1827 un critique désemparé, dont l’irritation était perceptible dans son compte-rendu, l’acclamation ne s’interrompt pas brusquement. Le compositeur cherche à suggérer, par ce procédé inédit, que les acclamations se poursuivent jusque dans la sphère céleste, loin des oreilles humaines, car louer Dieu est une entreprise sans fin.

M.B. : Mais nous sommes encore loin d’avoir fait le tour des richesses symboliques du Gloria !

R.J. : En effet. Permettez-moi d’en donner trois nouveaux exemples :

— au début du Gloria, la partition laisse apparaître à deux reprises une mesure à trois noires (3/4) dans les parties orchestrales qui ne doublent pas le thème chanté (*Gloria in excelsis deo*), là où l’écriture de celui-ci utilise une seule mesure à trois blanches (3/2). Cette simultanéité pourrait symboliser la synthèse entre la perfection (la division ternaire de la mesure à 3/4 comme marque du *tempus perfectum*) et l’imperfection (la division binaire du 3/2 comme marque du *tempus imperfectum*), entre le divin et l’humain, que recèle le message apporté par les anges au moment de la Nativité : “Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes qui l’aiment”.

— dans la section “Domine deus, Rex coelestis, Deus pater omnipotens” (“Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu le Père *tout-puissant*”), le caractère illimité et intemporel de la puissance divine, inaccessible à la raison humaine, se traduit par une mise en suspens – sur le mot *omnipotens* – de toutes les attaches métriques, dynamiques et harmoniques. Des notes tenues par les quatre voix du chœur, mais aussi par l’ensemble des pupitres de vents, les timbales, l’orgue et les contrebasses, surgissent dès la dernière noire précédant le temps fort (c’est-à-dire avant toute temporalité humaine) : leur clameur est marquée par un triple *forte*, dont la partition n’offre pas d’autre exemple. Un accord de septième (si bémol majeur), que les cordes décomposent en arpèges à la métrique ambivalente, dissout la tonalité dominante de *ré* majeur.

— la fugue qui clôt le Gloria sur les paroles “*in gloria Dei Patris. Amen.*” (“dans la gloire de Dieu le Père. Amen.”) part d’un thème dont la charpente se compose de quarts justes ascendantes, reliées en marche harmonique – une figure usitée dans la musique vocale baroque pour signifier l’extase, que celle-ci soit de nature érotique ou religieuse. Birgit Lodes mentionne une illustration du premier cas dans “Come again”, un air pour voix et luth extrait du *Second Booke of Songs or Ayres*, publié en 1600 par John Dowland : la marche harmonique sur “To see, to hear, to touch, to kiss, to die” comprend cinq sauts de quarts qui traduisent le mouvement d’ascension graduelle vers l’extase érotique. Dans le domaine religieux, l’exemple fourni par la musicologue allemande est celui de l’air “O thou, that tellest good tidings” du *Messie* de Handel, où la même figure rhétorique s’applique au texte “Lift up / thy voice / with strength; / lift it up, / be not afraid”. Ce procédé fait pour suggérer des transports exaltés restitue idéalement l’affect de la fugue du Gloria, dont le thème porte en lui, selon Wilhelm Weber, “des torrents de joie et de félicité qui se répandent sur toutes choses terrestres”. Paré tout d’abord d’une simple guirlande de croches, le thème voit son aspect métamorphosé au gré des variations, avant d’être repris par toutes les parties instrumentales et vocales à l’unisson, qui portent l’extase religieuse à son paroxysme.

M.B. : Le spécialiste sera à même de décrypter la signification secrète de ces symboles musicaux. Mais qu’en est-il du public de concert ? Au début du Kyrie, l’orchestre démarre non sur un temps fort, mais sur le temps faible d’une mesure à 2/2. Seulement, cette singularité relève de la musique pour les yeux (“Augenmusik”). Or, ce ne sont pas les notes de la partition que regardent les mélomanes réunis dans une salle de concert, mais l’orchestre.

R.J. : Cela n’empêche pas les auditeurs d’ouvrir grand leurs oreilles, aidés en cela par l’orchestre et le chœur, dont la mission consiste sans doute à rendre intelligible par la seule perception musicale le message codé des notes. Encore faut-il que les interprètes s’en soient appropriés auparavant le sens.

M.B. : ... et que le public ne s’abandonne pas passivement aux sortilèges de la partition, comme les fidèles, à l’église, se laissent enivrer par l’encens. Vous avez souligné tout à l’heure l’importance de la figure rhétorique du *saltus duriusculus* (“saut dur”) dans l’économie expressive du Credo. Quelle place Beethoven accordait-il à la théorie des affects héritée de la tradition baroque ?

R.J. : Celui qui ne prête pas suffisamment attention au pouvoir évocateur de la musique risque de ne pas comprendre grand-chose à la *Missa solemnis*. Cette œuvre puise ses racines dans les compositions du passé et dans la théorie musicale qui a rendu possible leur émergence : le passé est en effet, pour Beethoven, symbole d’éternité. Prenons le début du Credo : le robuste thème de quatre notes énoncé par les voix de basse (“*Credo, credo !*”) incarne la solidité et l’inflexibilité, ancrées dans “l’ici et maintenant” – l’ici-bas. Il a d’ailleurs été réutilisé par Beethoven dans le canon-énigme *Gott ist eine feste Burg* (Notre Dieu est une solide forteresse), composé en 1825. La mélodie ascendante sur “*in unum, unum Deum*”, qui semble se perdre dans les nuages, correspond à la figure de l’anabase, dont l’emploi renvoie ici à l’au-delà. Les deux motifs de l’ici-bas et de l’au-delà sont mobilisés simultanément dès la septième mesure, ce qui, là encore, n’est pas sans implication symbolique.

M.B. : Et qu’en est-il des caractéristiques associées à telle ou telle tonalité ? Beethoven prend-il en compte les tableaux de correspondances entre tonalité et possibilités expressives, dont dispose son époque ?

R.J. : Le domaine de la caractérisation des tonalités qui, depuis toujours, a fait l’objet de bien des spéculations, intéressait beaucoup Beethoven. Comme l’a noté son secrétaire Anton Schindler dans la troisième édition de sa biographie (publiée en 1860), l’attribution d’un pouvoir expressif à chaque tonalité lui semblait un champ de recherche aussi naturel que, pour l’astronome Pierre Simon de Laplace, les investigations établissant la nature exacte de “*l’influence des mouvements du soleil et de la lune sur la marée*”². Le *si* mineur de l’Agnus Dei a été qualifié par le compositeur de tonalité “noire”, comme le montre certain document d’archive. Dans le même ordre d’idées, c’est à la voix “noire” de la basse soliste qu’il confie le soin de chanter la première des trois invocations à l’Agneau de Dieu. L’ardeur du recueillement intime ayant été insufflée par le *sol* majeur du Benedictus, tout se passe, dans l’Agnus Dei, “*comme si la chaleur s’était entièrement tarie, un frisson nous glace l’échine*” (Wilhelm Weber). Le *Dona nobis pacem* succédant aux trois invocations à l’Agneau est écrit en *ré* majeur – la tonalité principale de la messe –, dont l’ouvrage d’esthétique musicale *Ästhetik der Tonkunst* par Ferdinand Gotthelf Hand (1837), estime qu’elle est à même de déployer une “clarté magique”, de par sa couleur “blanche” qui l’oppose à sa relative (le “noir” *si* mineur).

M.B. : La tonalité de *ré* majeur a été employée plus d’une fois pour donner tout leur éclat aux triomphes, aux cris de guerre et aux festivités – notamment par Bach et Händel. Durant la composition de la *Missa solemnis*, Beethoven s’est souvent attardé dans la bibliothèque de l’archiduc Rodolphe, pour y étudier les partitions des deux maîtres. Leurs œuvres ont-elles laissé quelques traces identifiables dans l’écriture de la *Missa solemnis* ?

R.J. : Il n’est pas sûr que Beethoven ait jamais pu consulter la partition complète de la “grande messe catholique” du Cantor de Leipzig – c’est ainsi qu’on désignait alors la *Messe en si mineur*. À deux reprises, il a tenté en vain de s’adresser à des maisons d’édition, berlinoise (Breitkopf) ou zurichoise (Nägeli), pour s’en procurer une copie, faute d’édition publiée en bonne et due forme. Dans le Kyrie de la *Missa solemnis*, le rythme de sarabande et l’écriture des parties destinées aux bois de la section “*Christe Eleison*” me semblent inspirés du *Crucifixus* de la *Messe en si mineur*. L’appel empreint de détresse lancé au Christ qui s’est fait homme (“Seigneur, prends pitié de moi”) et le passage du Credo relatif au sacrifice (“Crucifié pour nous sous Ponce Pilate”) vont de pair du point de vue théologique.

2. Cf. Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Aschendorff, Münster, 1860, p. 168.

Il est plus aisé d'établir concrètement l'influence des œuvres de Georg Friedrich Händel, qualifié par Beethoven de "plus grand compositeur ayant jamais vécu". Dans la fugue déployée sur "*Dona nobis pacem*" à la fin de l'Agnus Dei, la première irruption des fanfares guerrières cède le pas de manière inattendue à une citation du *Messie* : "And he shall reign for ever and ever". Il est possible que, derrière cette allusion, se soit glissé un hommage plein d'humour à l'Angleterre comme nation pacificatrice en Europe – rappelons-nous la *Victoire de Wellington*, ce chant de triomphe pour orchestre écrit par Beethoven en 1813 ! Dans le *Benedictus*, le balancement induit par la mesure à 12/8 rappelle la musique pastorale (*Pifa*) et l'air "He shall feed His flock" du *Messie* qui était sans conteste, à l'époque de Beethoven, l'oratorio händelien le plus populaire.

Un chef-d'œuvre dérangent

M.B. : Il m'a toujours semblé que, plus la *Missa solemnis*, après le Credo, s'approche de son terme, plus elle se fait obstinée, énigmatique et subversive. Fruit d'une volonté de suivre son propre chemin, l'affranchissement de toute convention n'est-il pas devenu pour Beethoven une fin en soi ?

R.J. : C'est le reproche que lui ont adressé au XIX^e siècle bon nombre de commentateurs ! Les critiques de la première heure ne pouvaient se départir de cette idée fixe, selon laquelle la mise en musique du texte de la messe devait nécessairement engendrer une œuvre liturgique. Une fois le Kyrie achevé, Beethoven choisit de faire voler en éclats le cadre liturgique du projet initial, considérant désormais le texte de la messe comme une "construction poétique." Placée au début de la section où les solistes – dans le rôle des anges ! – entonnent le Sanctus, l'indication *Mit Andacht* (avec recueillement) signifie à peu près : "avec le recueillement qui serait de mise, si l'auditeur se trouvait à l'église". Le texte de la messe était devenu livret, mais le recueillement se devait d'être authentique : pareil concept ne pouvait être le fait d'un compositeur imbu de lui-même. Le Sanctus apparaît comme le contre-modèle du stéréotype des acclamations vibrantes d'allégresse que traditionnellement, depuis Bach jusqu'à Haydn, le chœur faisait retentir à ce moment-là dans les messes chantées. Beethoven préférait le recueillement de la méditation à l'éclat tapageur des fanfares célestes. Sur un tempo lent (*Adagio*), un motif ascendant de quatre notes, figure le timide mouvement "du regard des anges assemblés en prière à ses pieds, vers le Très-Haut" (Wilhelm Weber). Du point de vue harmonique, le début du Sanctus est encore dominé par l'indécision. L'orchestre fait son entrée doucement (*piano*), dans une tonalité qui n'est autre que le "noir" et terrestre *si* mineur des premières mesures de l'Agnus Dei.

M.B. : Pour un Sanctus, le choix de *si* mineur est extrêmement inhabituel !

R.J. : Beethoven ne s'attarde en *si* mineur que le temps de huit mesures. L'intervention des trombones (incarnant la présence divine) à la neuvième mesure lui permet de rejoindre la tonalité de *ré* majeur, traditionnellement associée au caractère jubilatoire de cette partie, sans recourir pour autant à un crescendo dynamique. La voix soliste d'alto ouvre la première des trois acclamations du Sanctus par un motif descendant de trois notes cantonnées dans le grave (donc dans l'impur). En accord avec les prescriptions du christianisme primitif, elle chante cet hymne avec humilité – *supplice voce* (d'une voix suppliante) –, imitée en cela par les trois autres solistes : "*Saint, saint, saint [est] le Seigneur, Dieu des armées !*". Cette acclamation, qui contient elle-même le *Ter Sanctus*, est chantée trois fois, en référence à la Sainte Trinité, soit à l'unicité du Père, du Fils et du Saint-Esprit, qui participent d'une même essence divine tout en étant fondamentalement distincts. La dernière reprise prend la forme d'une récitation psalmodiée par le chœur à mi-voix (*mezza voce*). C'est ici que les cordes graves – altos, violoncelles et contrebasses : les violons infatués doivent faire silence – interviennent, pleines d'humilité : leurs trémolos incarnent "*l'état d'esprit de l'être humain, lorsqu'il se sent approcher du sacré*" (Wilhelm Weber). Dieu est trois fois "Saint" – sa sainteté est parfaite et sans égal. Les derniers mots du texte "Deus, Deus Sabaoth" sont portés par un accord de neuvième de dominante (*la*, *do* dièse, *mi*, *sol*, *si*

bémol), dont la sonorité paraît tout aussi étrange et insondable que celle du vocable hébreu *Sabaoth* (Dieu des armées) lui-même. Les timbales laissent échapper leur grondement lourd de menaces dans un *pianissimo* fantomatique, induit par le sens du mot en question, qui décrit le pouvoir exercé par Dieu non seulement sur les bataillons célestes et terrestres, mais aussi sur les innombrables étoiles du firmament.

M.B. : Que peut bien signifier l'indication de tempo *Allegro pesante* retenue par Beethoven pour la section suivante ?

R.J. : Bien sûr, il ne s'agit pas d'exécuter avec lourdeur cet *Allegro*, mais de lui donner tout son poids, toute son importance. Une telle ambition exclut d'emblée le choix d'un tempo trop frénétique ! On peut se demander si le compositeur savait que le terme latin *gloria* traduit approximativement l'hébreu *kabôd* (ce qui confère du poids, ce qui en impose) : "*Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire (gloria)*". Seul un tempo mesuré pourra restituer la charge symbolique des figures de doubles croches dessinées par les cordes au complet (les violons ne sont plus interdits de jeu !) : elles tissent autour du thème de la fugue des guirlandes qui évoquent les méandres des constellations – chaque double-croche se doit de scintiller !-

M.B. : L'*Hosanna* a été moqué au XIX^e siècle pour son caractère espiègle...

R.J. : Ces railleries émanèrent souvent des adeptes du cécilianisme, ce mouvement de réforme interne au catholicisme, dont l'objectif était d'encourager l'écriture d'une musique sacrée mettant l'accent sur sa mission liturgique, par opposition au style profane, imité de l'opéra, qu'arboraient fréquemment, à cette époque, les messes et les motets conformes au goût du jour. Un représentant de cette mouvance, Paul Krutschek, alla jusqu'à écrire que, employée comme scherzo, la section de l'*Hosanna* "*serait du meilleur effet dans une symphonie*". Ce qui lui était reproché constituait justement, au début du XX^e siècle, pour le journaliste berlinois Paul Bekker, la plus grande réussite du compositeur ! Selon lui, la *Missa solemnis* devait être appréhendée comme une "*symphonie sacrée pour solistes et chœur, à laquelle allait immédiatement succéder son pendant profane [la Neuvième Symphonie]*"³. Cet *Hosanna* est en quelque sorte un chœur de *turba*⁴. L'Évangile selon saint Jean nous dit que, sept jours avant sa mort, la foule nombreuse, apprenant l'imminence de son arrivée à Jérusalem, sortit à la rencontre de Jésus pour agiter des rameaux de palmiers et crier : "*Osanna in excelsis !*" (*Hosanna* au plus haut des cieux !), manifestant par là qu'elle voyait bien en celui qui venait d'entrer à Jérusalem pour fêter la Pâque juive, le roi d'Israël. Quelques enthousiastes anonymes, fondus dans cette foule – ou peut-être le plus grand nombre d'entre eux ? – vont se retrouver, quelques jours plus tard, lors de l'interrogatoire du Christ, à crier : "crucifie-le !" Ce mélange de sincérité d'une part, de malveillance d'autre part (un *sforzando* sur presque chaque syllabe !) dans cet *Hosanna* mis en musique par Beethoven en fait toute la singularité. Le mot hébreu "Hoscha'na" signifie d'ailleurs : "Sauve-nous !" – il s'agit donc d'un appel à l'aide, comme le révèle sans tarder la musique : le thème du *fugato* s'ouvre sur un intervalle saturé de dangers, le triton. Qualifié à l'époque de "*diabolus in musica*" (le diable en musique), il exprime le trouble et l'agitation. Beethoven requiert de ses interprètes une aptitude à concilier les indications *presto* et *fortissimo* : ce ne sont pas des clameurs de liesse qu'il veut entendre ici, mais des cris de désespoir – un traitement musical qui n'a nullement l'intention de maintenir l'auditeur dans un confort paresseux.

3. Cf. Paul Bekker, *Beethoven*, Schuster & Loeffler, Berlin & Leipzig, 1912, p. 378.

4. NdT : Le terme latin de *turba* (littéralement : foule) désigne dans les Passions des compositeurs allemands – de Schütz à Telemann en passant par Bach – les groupes humains qui interviennent dans le déroulé de l'oratorio : le petit groupe des disciples, l'assemblée vociférante des scribes et des grands prêtres, ou la plèbe qui réclame la mort de l'innocent sans bien savoir pourquoi.

M.B. : Si cette interprétation de l'*Hosanna* est bien exacte, elle n'en rend que plus saisissant le contraste de ce passage avec le calme idyllique du *Benedictus* qui lui fait suite...

R.J. : ... mais ce *Benedictus* à la sérénité toute pastorale est lui-même assorti d'un prélude qui vient adoucir la transition... Nous voici arrivés au moment le plus sacré de la messe, celui de l'offrande eucharistique, durant lequel les formules de consécration récitées par le prêtre accomplissent le changement de la substance du pain et du vin en celles du corps et du sang de Jésus-Christ – une métamorphose qualifiée par le terme latin de *transsubstantiatio* (transsubstantiation). Les prescriptions liturgiques imposent normalement à la musique de faire ici silence, mais cette règle était souvent transgressée à l'époque de Beethoven : de talentueux organistes se plaisaient à improviser brièvement durant l'élévation (ce geste par lequel le prêtre, après leur consécration, élève l'hostie et le calice pour les montrer aux fidèles). À Bonn, le jeune Ludwig était d'ailleurs coutumier du fait. Le prélude placé avant le *Benedictus* apparaît comme une improvisation d'orgue stylisée : les sonorités mystiques, surnaturelles, de l'instrument sont restituées par le timbre des cordes graves (altos divisés, violoncelles divisés, et contrebasses) et celui des bois (flûtes, clarinettes), dont la combinaison reproduit la mobilisation simultanée de plusieurs registres. Cette méditation sans paroles n'a pas son pareil dans toute l'histoire de ce genre musical que constitue, en Occident, la messe chantée.

M.B. : Enfin ! Voici le moment tant espéré où la *Missa solemnis* entre en eaux calmes.

R.J. : Les paroles du *Benedictus* ne sont rien d'autre que la suite des exclamations (*Osanna*) lancées par la foule lorsque Jésus entre à Jérusalem : “*Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur ! Hosanna au plus haut des cieux !*”. Toutefois, la musique de Beethoven va bien au-delà de ce seul contexte, puisqu'elle dépeint l'entrée de Jésus dans les deux substances du pain et du vin, consacrées par l'officiant au moment de l'eucharistie, en mémoire du dernier repas (la Cène) que prirent le Christ et ses disciples. Véritable roi des instruments, le violon solo incarne Jésus-Christ, roi de justice venu sauver les hommes. En un contraste marqué avec l'univers sonore plutôt sombre du prélude, l'écriture du violon solo et des deux flûtes en tierces – ces instruments étant issus d'une sphère transcendante et salvatrice – se distingue par un mouvement mélodique descendant : ce recours à la figure rhétorique de la catabase symbolise l'incarnation de Jésus, sa volonté d'endurer souffrances et humiliation pour le salut de l'humanité. Tel un bon pasteur qui apporte à ses brebis douceur et réconfort, le fils de Dieu vient à nous – comme le ferait une mère berçant son enfant. C'est du moins ce que suggère le paisible balancement du rythme de sicilienne, si caractéristique des musiques pastorales de Noël. Nous voici soudain irrigués par un sentiment paradisiaque de bien-être, auquel contribue la touche maternelle apportée par le *sol* majeur, sous-dominante de la tonalité principale de la messe. Les amples dimensions de la forme sonate du *Benedictus* reflètent la perfection de Dieu. Dans la *Missa solemnis*, Beethoven ne s'est jamais rapproché autant de Mozart que dans ce *Benedictus*, où il apporte la preuve d'une absolue maîtrise de la symétrie divine à l'œuvre dans la forme sonate. L'exposition et la réexposition apparaissent toutes deux comme une succession de séquences analogues (ritournelle orchestrale, quatuor de solistes, intervention du chœur), mais Beethoven parvient à éviter les écueils du figé et du prévisible, en ménageant toutes sortes de modifications surprenantes. Le début de la première séquence destinée au quatuor de solistes rend manifestement hommage à Mozart : comme son illustre prédécesseur dans le *Recordare* du *Requiem*, Beethoven choisit d'enchaîner ici deux canons (alto et basse, puis soprano et ténor à la septième inférieure), qui finissent par s'imbriquer l'un dans l'autre. L'effet ainsi produit est un alliage de douceur, d'humilité et d'ardeur dans la prière. Le second *Hosanna*, entièrement différent du premier, là où il aurait été possible de se contenter d'une reprise, se voit intégré à la fin de la section du *Benedictus* – une innovation amorcée par Haydn (*Missa in tempore belli*, *Heiligmesse*, *Theresienmesse*, *Schöpfungsmesse*). Ainsi donc, le second *Hosanna* en question baigne dans une atmosphère musicale qui tranche avec celle du premier : tourné vers l'intérieur, il relate l'entrée de Jésus dans le cœur des fidèles, transcendant ainsi le premier *Hosanna* par le rayonnement salvateur du *Benedictus*.

M.B. : Le *Benedictus* apparaît de nos jours comme le “numéro” de la *Missa solemnis* le plus apprécié du public. Beethoven s'est attaché ici à composer une musique plus accessible pour l'auditeur – et ce, tout au long des 123 mesures qui le composent. N'est-t-il pas regrettable que l'œuvre ne comporte aucun autre moment de quiétude ?

R.J. : Beethoven ne voulait pas de “numéros” dans la *Missa solemnis* ! Les transitions modulantes entre les cinq grandes parties de l'ordinaire, qui donnent parfois du fil à retordre aux interprètes, veillent à ce que l'œuvre ne suscite jamais l'impression d'être une messe “à numéros”. Si le *Benedictus* restait, malgré tout, perçu comme tel, il faudrait alors l'envisager dans une toute autre perspective que celle d'un morceau destiné à apporter au public quelque jouissance de type culinaire : l'indication *mit Andacht* (avec recueillement) nous guide au contraire sur la voie d'une émotion tout intérieure. Relativement accessibles eux aussi, le *Kyrie* et l'*Agnus Dei* (jusqu'au *Dona nobis pacem*) ont ceci en commun avec le *Benedictus* du *Sanctus* qu'ils proposent à l'auditeur de vivre dans sa chair, par l'intermédiaire des sens, l'expérience de la *reprise* – définie par la théorie des formes comme “la répétition d'un élément formel”. Cette expérience vécue (*Erlebnis*) consiste, selon le musicologue Clemens Kühn, à prendre pleinement conscience du “retour de l'événement déjà rencontré, au moment où se réactualise tout un pan du passé”.

M.B. : Sous le nom de réexposition, la reprise fait partie intégrante de la forme sonate déjà évoquée. Comment la *Missa solemnis* affronte-t-elles les conventions de genre, qui déterminent “l'horizon d'attente” des mélomanes ?

R.J. : Le *Kyrie* se présente à nous comme un mélange de structure *da capo* et de forme sonate, suivant le schéma ABA' : adressée à Dieu le Père (*Kyrie eleison*), la première supplique correspond à l'exposition A de la forme sonate (*ré* majeur, *assai sostenuto*, mesure à 2/2) ; la deuxième supplique, qui en appelle au fils de Dieu devenu homme (*Christe eleison*) constitue la section centrale, revendiquant son autonomie (*si* mineur, *andante assai ben marcato*, mesure à 3/2) pour déployer sa portée rédemptrice (*si* mineur n'est autre que la tonalité de la Passion) ; l'expérience primordiale arrive avec la troisième supplique (*ré* majeur, sans indication, mesure à 4/4) : cette reprise modifiée (A') de la première section s'en distingue dès les premières mesures avec chœur (*Kyrie eleison*), puisque celles-ci prennent appui sur la sous-dominante “maternelle” de la tonalité principale (*ré* majeur), soit *sol* majeur – à laquelle Ferdinand Gotthelf Hand attribue le pouvoir d'exprimer “l'intime ardeur et la fidélité” –, pour ne retourner que bien plus tard, après un détour par de nombreuses modulations, à la tonalité principale de *ré* majeur.

M.B. : Les divisions tripartites et les schémas de répétition semblent donc être des constantes formelles dans la *Missa solemnis* ?

R.J. : Pas pour toute la messe ! Seuls le *Kyrie* et l'*Agnus Dei* adoptent une forme tripartite conventionnelle. Le *Kyrie* arbore une seule reprise, là où l'*Agnus Dei* en compte deux : avec ses trois invocations au texte identique (“*Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde, prends pitié de nous !*”), ce dernier est composé sur le modèle du thème et variations, suivant le schéma A A₁ A₂ – trois strophes très proches sur le plan thématique, mais dont l'instrumentation diffère, étant entendu que A₁ fait office de première variation du thème A, et A₂ de seconde variation. La première invocation, en *si* mineur, prend la forme d'un solo de basse, dont se fait l'écho la moitié masculine du chœur, ténors et basses. La deuxième invocation (en *mi* mineur) est un duo entre l'alto et le ténor – les deux voix intermédiaires du quatuor de solistes. Ici, l'écho du chœur s'allège parce que les altistes rejoignent leurs collègues ténors et basses. Toujours en *mi* mineur, la troisième et dernière invocation réunit à la fois le quatuor de solistes et le chœur au grand complet : conclusion vient refermer le cycle de variations.

Le recours aux reprises contribue par ailleurs à cimenter l'unité de chacune des parties de l'ordinaire dont le texte induit une structure musicale paratactique (organisée selon le principe de la juxtaposition) : le Gloria et le Credo. Le début du Gloria ("Gloria in excelsis Deo"), où la tonique s'élargit à la quinte (*ré-la*), illustre peut-être symboliquement quelque geste sacré (les bras levés du prêtre ?) : le thème en question revient trois fois sous la forme d'une ritournelle, avant d'être employé une dernière fois comme épilogue de la fugue conclusive du Gloria. Le début du Credo, dont le thème réapparaît lui aussi sous les traits d'une ritournelle, se voit attribuer le même pouvoir unificateur.

La fête de la paix – trois épisodes de la guerre

M.B. : Le *Dona nobis pacem* placé à la fin de l'Agnus Dei porte en exergue, de la main du compositeur : "Bitte um innern und äußern Frieden" (Prière pour la paix intérieure et extérieure). La *Missa solennis* est-elle une messe pour la paix ?

R.J. : Je le pense vraiment. Lorsque Beethoven écrit le mot "paix", il songe à l'absence de conflits entre les hommes (la paix extérieure), mais aussi en chacun de nous (la paix intérieure) – autant de tourments dont Beethoven avait souvent fait l'amère expérience. Le compositeur apporte à la caractérisation de la prière moins d'attention qu'à la description de la paix elle-même, ou plutôt, comme il le précise lui-même dans une des esquisses pour ce passage, à cet alliage d'harmonie et d'insouciance qu'elle engendre : "Das Resultat des Friedens ist Ruhe, ist Lustigkeit" (La paix a pour résultat la quiétude, la gaieté). Cette remarque explique pourquoi il a choisi ici une mesure à 6/8, assortie de l'indication *Allegretto vivace* – décrit par Leopold Mozart comme un rythme "gracieux, pétillant et badin". Les nombreuses figures drolatiques et les guirlandes de doubles croches que dessine l'accompagnement orchestral renforcent l'idée d'une fête de la paix. Le chef d'orchestre doit se garder d'adopter ici un tempo traînant, qui viendrait brider l'énergie allègre du propos. Beethoven réussit à faire surgir d'un coup de baguette magique ce "royaume céleste" sur terre que le chœur du premier acte de *La Flûte enchantée* appelle de ses vœux. C'est bien de la paix politique que nous entretenons ici le compositeur !

M.B. : Le compositeur et chef d'orchestre Ignaz von Seyfried, qui fut jusqu'à sa mort l'ami de Beethoven, a écrit au sujet de cet *Allegretto* : "De telles sonorités n'expriment pas l'humble prière – *Seigneur, accorde-nous la paix éternelle* ! – d'une communauté recueillie !".

R.J. : Où trouve-t-on dans les paroles latines de la messe ("*Dona nobis pacem*") le terme "éternelle" ? Seyfried a confondu le texte de la messe avec celui du Requiem, qui porte en effet une telle supplique : "*Dona eis requiem sempiternam*" (Donne-leur le repos éternel !).

M.B. : Ce désir de paix entre les nations est toutefois interrompu par des épisodes de guerre, comparables à ceux que Haydn avait imaginés dans l'Agnus Dei de la *Missa in tempore belli* (1797), mais en bien plus violents. Ces accents belliqueux montrent à quel point la paix reste toujours fragile...

R.J. : Sur le plan musical, le caractère hétérogène des trois épisodes guerriers a quelque chose de frappant. C'est pourquoi je présume que Beethoven souhaitait donner forme à trois combats de nature radicalement différente : la "guerre extérieure", la "guerre intérieure" et la "guerre apocalyptique".

M.B. : Il va falloir nous donner quelques éclaircissements...

R.J. : Commençons par la première guerre, celui pour la "paix extérieure" (*Allegro assai*, mesure à 4/4) ! Une armée ennemie menace d'anéantir la fête de la paix. L'auditeur perçoit un roulement de timbales en *fa* majeur, qui entre brutalement en dissonance avec la tonalité principale de *ré* majeur ; les trompettes belliqueuses, la réaction angoissée des solistes et le tremblement panique des cordes semblent donner vie à une scène d'opéra au dramatisme exacerbé. Beethoven transpose dans cette musique

ses propres souvenirs de l'année 1809, lorsque les troupes napoléoniennes assiégeaient Vienne, jetant un tel trouble dans le cœur du compositeur que celui-ci se réfugia plus d'une fois dans la cave de son frère Caspar où, selon Ferdinand Ries, "*il recouvrait sa tête de coussins, pour ne pas entendre le bruit des canons*"⁵.

La deuxième guerre se déroule à l'intérieur de l'être humain (*Presto*, mesure à 2/2). La brève réexposition du groupe thématique lié à la fête de la paix s'efface devant une fugue purement instrumentale, au cours de laquelle la musique semble se livrer bataille à elle-même, avec des accents rageurs induits par la conjonction des indications *fortissimo* et *presto*, déjà rencontrée dans le dérangeant *Hosanna* du Sanctus. La lutte frappe par son caractère cruel, acharné et sans merci. L'ensemble de ce passage apparaît comme un véritable morceau de bravoure en matière d'écriture contrapuntique. On y distinguera deux thèmes de trois mesures chacun, que nous nommerons A et B. Ils sont composés de manière à rendre les deux parties interchangeables (la partie supérieure pouvant devenir partie inférieure, et *vice versa*). Leurs caractères sont en revanche radicalement opposés. Autant le thème A (*staccato* : tierce descendante + figure de trille + saut d'octave) se veut autoritaire et inflexible, autant le thème B (*legato*), dérivé d'un motif précédemment associé au mot *pacem* (paix), affiche son agitation inquiète et sa frayeur. Doit-on en conclure que l'impérieux thème A représente le mal, et l'humble thème B, le bien ?

La troisième guerre qui s'enchaîne immédiatement à la précédente, est celle de la fin des temps, telle que l'a révélée l'Apocalypse de Jean. Les cors, les trompettes, les trombones et les timbales, qui se sont tus pendant la lutte pour la "paix intérieure", reviennent en force. Voici qu'une armée s'approche : il s'agit cette fois des bataillons célestes, conduits par le Christ victorieux, qu'acclament les cohortes angéliques (chœur "Agnus, Agnus Dei"). Il suffit d'un peu d'imagination pour percevoir, à l'orchestre, le bruit menaçant des canons (que reproduisent des accords *sforzando* syncopés) ainsi qu'un rythme de galop : tel le premier cavalier de l'Apocalypse chevauchant le destrier blanc, le Christ lance la divine milice dans la bataille finale contre le dragon rouge, qui incarne Satan.

M.B. : Tout ceci paraît tirer l'interprétation de l'œuvre du côté de l'histoire. Beethoven s'intéressait-il vraiment aux origines du Christianisme ?

R.J. : Les récits des persécutions chrétiennes le fascinaient. À l'époque de la composition de la messe, il projetait d'écrire un oratorio sur la bataille du pont Milvius, en 312 : la veille du combat, l'empereur romain Constantin aurait reçu en songe l'injonction du Christ d'inscrire son signe – le chrisme – sur les étendards de son armée ; l'éclatante victoire de Constantin devait précipiter sa conversion. Interpréter le troisième épisode guerrier du *Dona nobis pacem* à la lueur des visions de l'Apocalypse paraît d'autant moins incongru que, dans l'entourage de Beethoven, des oratorios eschatologiques avec des titres comme "Die letzten Dinge" (Les dernières choses) étaient prisés (Joseph Eybler, Louis Spohr).

M.B. : Contrastant avec la terrifiante brutalité des intermèdes guerriers, l'*Allegro vivace* pétillant de gaieté fait son retour sous la forme de nouvelles variations. La fin de l'Agnus Dei serait-elle tout le contraire d'un climax ?

R.J. : Elle est pleine d'humour ! Une timbale solitaire s'essaie timidement à troubler une dernière fois la fête : sa tentative se solde par un échec lamentable. Loin d'être une dissonance voulue, ce *si* bémol incongru et dérangeant donne l'impression d'un instrument mal accordé – preuve, s'il en est, que la tonalité de *ré* majeur a définitivement triomphé. Ne pouvant plus compter sur le soutien des autres instruments guerriers, les timbales se voient contraintes d'intégrer la mesure à 6/8, ce dont elles se révèlent naturellement incapables. Au lieu de susciter l'effroi, ce passage fait plutôt l'effet d'une "plaisanterie musicale" – bien éloignée des "grondements de tambours" annonciateurs des ravages de la guerre.

5. NdT: Cf. Ferdinand RIES et Franz Gerhard WEGELER, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Bädcker, Koblenz, 1838, fac-similé de l'édition originale, Ries & Erler, Berlin, 2012, p. 121.

Les quatre dernières mesures dévolues à l'orchestre ne sont pas issues d'un cerveau en panne d'inspiration, comme on l'a parfois prétendu. Beethoven semble ici reprendre les dernières paroles écrites par le grand théologien Karl Barth, la nuit qui précéda sa mort : "Dieu n'est pas le Dieu des morts, mais des vivants !" – une fin résolument optimiste, avec point d'exclamation.

Humilité

M.B. : La critique musicale dénonce de manière unanime, depuis deux siècles, le caractère arbitraire des exigences imposées aux voix par la partition de la *Missa solemnis*. Si l'on en croit le témoignage de Schindler, la cantatrice qui assura la partie d'alto lors de la création (partielle) de l'œuvre à Vienne en mai 1824, Caroline Unger, voyait en Beethoven un "tyran des cordes vocales", tandis que son amie et collègue la soprano Henriette Sontag affirmait n'avoir "jamais chanté de toute sa vie quelque chose d'aussi difficile". Comment le chanteur que vous avez été réagit-il face aux aigus redoutables que requiert la partie soliste de soprano ?

R.J. : Que peut bien vouloir dire "de toute sa vie" ? La Sontag n'avait que dix-huit ans à l'époque ! Certes, elle pouvait s'enorgueillir d'une voix légère, dont la souplesse lui permettait de se lancer dans de brillantes vocalises avec l'aisance d'un instrument virtuose, tout en conférant à ses aigus l'éclat cristallin de clochettes en argent. Son *sotto voce* au-delà de toute louange faisait l'admiration de Berlioz. Il s'agissait sans doute de la distribution idéale pour cette partie qui la plaçait à la tête du "quatuor angélique" formé par les solistes de la messe. Mais elle était trop jeune, trop célèbre déjà et surtout bien trop occupée par les notes pour éprouver le besoin de chercher à comprendre les intentions expressives qui se dissimulaient derrière les excentricités du style de ce compositeur si fantasque. Les interprètes de ce concert donné le 7 mai 1824 au Kärntner-Theater de Vienne furent soumis à rude pression : le programme ne comportait rien de moins que la première exécution de trois "hymnes" tirés de la *Missa solemnis* (Kyrie, Credo, Agnus Dei), auxquels succédait la création de la *Neuvième Symphonie*. Je ne pense pas qu'il y ait eu ici, dans l'esprit de Beethoven, la moindre place pour l'arbitraire.

M.B. : Selon vous, la *Missa solemnis* a été conçue à dessein pour être difficilement chantable ?

R.J. : L'ambitus très élevé que requiert la partie des sopranos du chœur symbolise l'impossibilité pour l'homme d'accéder au divin. Le ciel se maintient à une insondable distance de l'humanité. Chacun de nous peut tenter de s'en approcher, mais cette entreprise est vouée à l'échec. D'une manière plus générale, l'extrême difficulté de la partition semble résulter d'un propos délibéré de Beethoven, comme s'il s'agissait, à travers l'épaisseur des embûches accumulées par la partition aussi bien sur le plan de l'écriture que dans le domaine de l'interprétation, "de rendre perceptible à quel point l'être humain peine à se tourner vers Dieu" (Sven Hiemke).

M.B. : Avez-vous en tête un exemple montrant comment Beethoven s'y prend pour exprimer la difficulté à s'approcher de Dieu ?

R.J. : La fugue qui referme le Credo ! Cette longue méditation de 166 mesures déroule le texte très bref (cinq mots !) issu du symbole de foi rédigé par les conciles de Nicée et de Constantinople : "*Et vitam venturi saeculi*" (et la vie du monde à venir). Après la résurrection des morts (*Expecto resurrectionem mortuorum*), le "monde à venir" (*venturi saeculi*) ne sera, comparé à notre actuelle vie terrestre, ni différent (*aliter*), ni plus complet (*totaliter*), mais complètement différent (*totaliter aliter*) : là où se tient Dieu, la Création se renouvelle. Dans son ouvrage de 1897, Wilhelm Weber a interprété le thème de cette fugue finale du Credo comme la figuration de "l'envol des âmes bienheureuses vers le ciel".

La partition lui donne raison : marquée *Allegretto ma non troppo*, la première section de la fugue semble déployer dans les airs sa lenteur de sarabande et ses sonorités pour la plupart très douces. Après 107 mesures, surgit un événement troublant : le tempo s'accélère, transformant l'*Allegretto* en *Allegro*, tandis que la double fugue (à deux sujets) se métamorphose en triple *fugato* (à trois sujets), dans lequel le sujet principal, modifié, reçoit le soutien de deux nouveaux sujets. Le plus percutant de ces deux thèmes secondaires se constitue d'une guirlande virtuose de croches, dont les contours sont très régulièrement accentués par les instruments de l'orchestre (chaque groupe de quatre croches débute par un accent), tandis que cette même guirlande menace de se disloquer dans les parties destinées au chœur. Beethoven semble ainsi exprimer que Dieu n'est pas encore à notre portée. Les chanteurs donnent l'impression d'être à court d'oxygène, comme s'ils se trouvaient au sommet d'une montagne : d'étranges syncopes veillent à ce que la guirlande de croches, accentuée avec tant de régularité par l'orchestre, paraisse en même temps subir les effets d'une accentuation irrégulière chez les chanteurs. Tout cela suggère (dans la fantaisie de Wilhelm Weber) "la sensation de vertige, dont sont saisies les âmes bienheureuses suspendues dans les airs". Les interprètes se voient confier la délicate mission de coordonner ce qui ne peut l'être. La conclusion solennelle du *Grave* ouvre enfin les portes du Ciel aux âmes des Bienheureux qui flottaient jusqu'ici dans les limbes. Les quatre solistes semblent avoir déjà franchi le seuil du royaume divin : les voici mués en créatures séraphiques. Selon la biographie publiée par Anton Schindler, la composition du passage syncopé fut pour Beethoven l'occasion d'éprouver sa propre humanité : emporté par son ardeur créatrice, le musicien se mit à scander fougueusement la mesure du pied et des mains, avant de coucher les notes sur le papier, ce qui aurait amené son logeur à l'expulser.

M.B. : Il suffit d'ouvrir la partition pour être aussitôt frappé par l'ampleur des contrastes dynamiques, dont témoigne une perpétuelle alternance entre *pianissimo* et *fortissimo*. Peut-on affirmer que deux cœurs battent au sein de la *Missa solemnis* ? L'œuvre repose-t-elle vraiment sur ces effets de contraste ?

R.J. : Beethoven impose à l'orchestre de redoutables contrastes, dont l'ampleur paraît souvent exagérée aux interprètes : cette démesure dans la gradation de l'intensité sonore s'inscrit dans une approche novatrice de la dynamique, que l'on pourrait qualifier d'expressionniste – le terme "expressionnisme" étant pris ici non pas dans l'acception des historiens de la musique, mais dans celle des spécialistes de l'art pictural. Prenons le passage du Gloria qui, sur le texte "*Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*" (Toi qui es assis à la droite du Père, prends pitié de nous !), confie aux trombones la mission de faire vrombir la rupture harmonique la plus radicale – *fa* majeur / *fa* dièse mineur ! – de toute la composition : ce choc d'une violence assourdissante, dont jaillit un flot de lumière crue, évoque selon Wilhelm Weber "*une effroyable conflagration qui glace le sang*". À cet instant, la musique de Beethoven me fait penser au bouleversant tableau d'Edvard Munch, *Le Cri* (1893) : sous un ciel rougeoyant, une figure humaine se tient la tête entre les mains, les yeux écarquillés et la bouche grand ouverte. Ami du peintre, le dramaturge August Strindberg y a entendu "*le cri d'effroyable devant la nature rouge de colère, prête à déchaîner orage et tonnerre contre les minuscules créatures mortelles qui s'imaginent être des dieux, sans les égaler*". Birgit Lodes se montre tout aussi tranchante dans son analyse musicale de l'effrayant passage du Gloria : "*L'être humain cesse d'être oppressé par l'immensité et par la splendeur de Dieu, pour se présenter face à lui, dans un effort surhumain*". Une brève reprise du *Miserere nobis* ! permet à Beethoven de mettre à profit la dynamique extrêmement instable pour délaisser la sphère objective du texte liturgique. Qu'ils appartiennent au quatuor de solistes ou au chœur, les chanteurs accolent au texte liturgique les interpolations subjectives (*Ah ! Miserere nobis !*) de leurs souffrances personnelles – une greffe que, bien entendu, les partisans du cécilianisme fustigeaient comme un dévoiement arbitraire du texte.

M.B. : Vous maniez l'anachronisme en établissant un parallèle entre la *Missa solemnis* et *Le Cri* d'Edvard Munch. Cependant, cet enregistrement de l'œuvre ne délaisse pas le champ de l'interprétation historiquement informée : vous avez rétabli, par exemple, la disposition du chœur par rapport à l'orchestre, qui prévalait à l'époque.

R.J. : Une expérience exaltante ! Jusqu'au XIX^e siècle, le chœur se tenait sur les côtés droit et gauche de l'orchestre, voire à l'avant-scène, mais jamais derrière lui, à condition toutefois que l'on ait pu déployer les musiciens de l'orchestre en amphithéâtre. Pour les exécutants comme pour les auditeurs de la *Missa solemnis*, les avantages d'une telle disposition sont considérables : d'une part, elle permet au chœur – fût-il du meilleur niveau ! – d'aborder avec moins de tension les passages les plus exposés ; de l'autre, le public éprouve moins de difficultés à saisir le texte de la messe, dont l'importance, pour le compositeur, était d'ordre à la fois conceptuel et émotionnel. Le choix de placer le quatuor de solistes surélevé derrière l'orchestre, pour en faire un chœur d'anges, me paraît tout à fait sensé. C'est ainsi que Beethoven a peut-être rêvé l'exécution de cette œuvre : quatre voix célestes surgissent du lointain pour dialoguer avec le chœur terrestre placé sur le devant de la scène, comme nous incitent d'ailleurs à l'imaginer, dans le Kyrie, les contrastes dynamiques tranchés entre le chœur (*forte*) et les solistes (*piano*, comme en écho).

M.B. : Cette conception extrême des rapports dynamiques mise en œuvre par le compositeur a-t-elle été influencée par la frustration de ne plus pouvoir entendre sa propre musique ?

R.J. : Sans la surdité, Beethoven aurait pu répéter et diriger sa messe. Peut-être en serait-il venu à corriger un certain nombre d'indications dynamiques. Qui sait ? Il arrive que la dynamique prescrite par la partition se révèle intransposable dans la réalité de l'interprétation sans alourdir la balance entre les cuivres et les cordes. Il devient donc nécessaire, ici et là, de procéder, avec la plus grande circonspection, à quelques retouches. Il ne s'agit pas de trahir les intentions de Beethoven dans le domaine dynamique, et encore moins de modifier son instrumentation ! Comme le rapporte le chef anglais Sir Adrian Boult, son collègue Arturo Toscanini vint le trouver un jour pour lui avouer qu'il éprouvait une peur panique à l'idée que l'on n'entende pas suffisamment le solo de violon dans le *Benedictus*. Il alla même jusqu'à lui demander s'il n'était pas préférable d'oublier les *sforzandi* indiqués dans les parties des cuivres et des timbales. Le maestro s'en garda bien.

M.B. : La comparaison de la *Missa solemnis* avec d'autres compositions sacrées de la même époque révèle sa singularité : elle ne comporte aucun air pour soliste – contrairement à la *Grande Messe en ut mineur* de Mozart, par exemple.

R.J. : La vision déployée par Beethoven dans la *Missa* ne laisse pas la moindre place au narcissisme des chanteurs virtuoses. Malgré son caractère monumental et la magnificence de son écriture, la partition se révèle pleine d'humilité. Pour les interprètes – et pour leur public ! –, il s'agit toutefois d'une œuvre rude et inconfortable. Elle l'était aussi pour le compositeur ! Le 7 avril 1824, la *Missa solemnis* fut créée à Saint-Petersbourg dans son intégralité. La même année, Beethoven confiait à son ami, le harpiste Johann Andreas Stumpff, les affres que lui faisait parfois endurer le travail de composition : “*Quand, le soir, je contemple avec étonnement le ciel et l'armée des corps lumineux, appelés soleils ou terres, qui gravitent éternellement dans son orbite, mon esprit s'élance vers ces astres éloignés par tant de millions de lieues, puis les dépasse pour découvrir la source première d'où jaillit tout ce qui fut créé, et d'où émergeront éternellement de nouvelles créatures. Lorsqu'ensuite, je tente çà et là de donner une forme musicale à l'éveil de mes sentiments – ah ! Je me trouve alors terriblement désabusé : je jette à terre ma page barbouillée, presque convaincu qu'il n'y a pas un seul fils de la terre qui ne soit jamais capable de représenter, par des sons, des mots, des couleurs ou au moyen d'un ciseau, les images célestes dont s'était enivrée, en cette heure bénie, son imagination exaltée*”⁶.

Traduction : Bertrand Vacher

6. Cité dans Martin Geck, „Beethoven und seine Welt“, in Sven Hiemke (dir.), *Beethoven-Handbuch*, Bärenreiter Metzler, Kassel, 2009.

'From the heart – may it go, in turn, to the heart!'

Martin Bail, musicologist and dramaturg of the Freiburger Barockorchester,
in conversation with René Jacobs.

Martin Bail: The *Missa solemnis* was intended for a close friend of Beethoven's, Archduke Rudolph of Austria, the sickly youngest brother of Emperor Francis I, who was the composer's pupil and patron. Rudolph had been named Archbishop of Olmütz (Olomouc) in 1819, and Beethoven wanted to dedicate a mass to him that would be performed at his enthronement ceremony. So, in fact, had it not been for the friendship between Beethoven and the Archduke, one of the most important musical settings of the Mass would never have been written?

René Jacobs: Exactly. But Beethoven couldn't finish the work in time! He initially planned a less ambitious composition, whose dimensions would not exceed those of Haydn's late masses. One can see that from the Kyrie, which still cultivates the style of Haydn. But at some point during the composition of the Gloria, Beethoven must have discarded the plan of completing his mass in time for the Archbishop's enthronement on 9 March 1820, and allowed himself much more time.

MB: Can we understand the reasons for this broadening of perspective today?

RJ: Beethoven examined the meaning of the liturgical text much more closely than when he composed his first setting of the text, the Mass in C op.86 (1807). Several sources reveal his intensive preparatory work and show how keen he was to grasp the theological and historical background to the dogmatic message propounded in the various sections of the Mass. It was not until 19 March 1823 – a good three years after his enthronement – that Rudolph received his dedicatory copy of the score from Beethoven.

Loving without believing

MB: What can the *Missa solemnis* tell us about its composer's personal attitude to religion?

RJ: Beethoven is said to have made the ironic remark: 'One must not dispute figured bass and religion: both are complete and self-sufficient things.' At times the music of the Credo of the *Missa solemnis* reveals that he was well aware of (and deplored) the age-old theological disputes over 'orthodoxy' (the true faith) that had accompanied the gradual emergence of the text of the Mass. When Jesus Christ is described as 'born of the Father before all ages, God of God [*Deum de Deo*]', etc., the music sounds insensitive, even fanatical, as if the theologians at the Council of Nicaea (325) were still furiously shouting at each other over the dogma of the nature of Christ.

MB: Nevertheless, the dogma of the nature of Christ posed relatively fewer problems for composers than the third article of faith, 'I believe in the Holy Spirit [*Et in Spiritum Sanctum*] . . . and in one holy, catholic [i.e. universal] and apostolic Church . . . '.

RJ: These lines are certainly the most doctrinaire of the whole Mass text. The musical setting is highly refined: Beethoven chose to have them sung by only half the choir (first only the female voices, then only the male voices), *recto tono* (i.e. on a single note: the 'right' one!), devoid of melody, of repetition of words, of feeling. Simultaneously, however, the other half of the choir repeats the word 'Credo' (I believe) over and over again, contrapuntally developing the 'Credo ritornello' with which the movement began. Their 'orthodox' colleagues hardly have a chance to be heard!

MB: All the same, there are some sensitive passages in the Credo . . .

RJ: . . . And also passages where the listener doesn't perceive the slightest trace of distancing! Two things are certain. Beethoven was deeply *religious* (i.e. imbued with belief in the existence of a divine power); and he was *agnostic* (i.e., he thought the divine and the transcendent were unknowable). The fact that he was a baptised Catholic but was never a churchgoer, because he despised priests, is irrelevant. Haydn's claim that Beethoven was an atheist is sheer invention. Human beings can love without believing, but never believe without loving.

MB: So which dogmas did the composer love without necessarily believing in them? Which of them came from his heart and were intended in turn, through his music, to enter ours?

RJ: What came straight from Beethoven's heart was every note he invented in the Credo to translate his love of the dogmas of the Incarnation, the Virgin Birth, and Redemption through the Cross. In these passages, the dogmas are tenderly humanised by strangely moving music, often rich in imagery. One might say that Beethoven 'de-dogmatises' these doctrines, that he frees them from their claim to universal validity.

An unsettling masterpiece

MB: Is it nevertheless possible to understand the *Missa solemnis* in all its complexity?

RJ: It is almost as difficult for us to comprehend as God was for Beethoven himself. The musician must try to know what the composer wanted. But so must the listener. As the Augsburg Kapellmeister Wilhelm Weber noted, seventy years after the composer's death, in the first real in-depth analysis of the mass: 'Virtually no other work, in order to be fully appreciated, requires such devoted preparation on the part of the listener as the *Missa solemnis*.' Each note is meaningful, and the whole work abounds in musical symbols. Right at the very start of the Kyrie, the orchestra, spanning four octaves (in other words, embracing the entire firmament) enters *before* the first downbeat (i.e. before time). God knows no temporal limits, He has always been there; His power is, literally, inhuman, beyond human limits. Only the trumpets, supported by the timpani, enter *on* the downbeat (i.e. with the beginning of earthly time): they represent the finite nature of earthly power. This symbolism describes an arch between the beginning of the Kyrie and the end of the Gloria: there, the final cry of 'Gloria!' from the (heavenly) choir 'spills over' beyond the last chord of the (earthly) orchestra. Contrary to the irritable review of a baffled critic in 1827, the cry does not 'break off'. The suggestion is that the acclamations continue to resound in heaven, imperceptible to human ears, for 'praise of God is unending'.

MB: And what about the use of key signatures? Does Beethoven adopt the views on the correspondences between specific keys and expressive characters that were common in his period?

RJ: The question of key characteristics, always a highly speculative one, was of great interest to Beethoven. As his former secretary Anton Schindler observed in 1860, it seemed to him as 'natural' a field of inquiry 'as [the astronomer Pierre Simon de] Laplace's demonstration of the influence on the tide of the movements of the sun and moon'. We know that the composer described B minor, the key of the

Agnus Dei, as ‘black’. That’s why he chose the ‘black’ voice of the bass soloist to sing the first of the three invocations to the Lamb of God. The effect of this, after the heartfelt G major of the Benedictus, is that ‘as if all warmth has fled, a shiver runs through us’ (Wilhelm Weber). The ‘Dona nobis pacem’ that follows the three invocations to the Lamb is in D major (the tonic of the entire mass), characterised by Ferdinand Gotthelf Hand’s *Ästhetik der Tonkunst* (Aesthetics of music, 1837) as the ‘white’ relative major to the ‘black’ B minor, capable of projecting a ‘magical clarity’.

MB: I’ve always had the impression that, after the Credo, the nearer the *Missa solennis* gets to its conclusion, the more idiosyncratic, enigmatic and subversive it becomes. Did unconventionality – the urge to follow his own path – become an end in itself for Beethoven?

RJ: He was often reproached with that in the nineteenth century! Early critics couldn’t rid themselves of the *idée fixe* that a setting of the Mass must necessarily be liturgical. Once he had set the Kyrie, Beethoven decided to abandon the liturgical framework of the original project and to view the Mass text as a ‘poetic construct’. The marking *Mit Andacht* (with devotion) at the beginning of the section where the soloists (representing the angels!) sing the Sanctus means ‘in the same devoted manner that would be appropriate if the concertgoer were in church’. The text of the Mass had become a libretto, but the ‘devotion’ had to be authentic: such a concept cannot stem from the mind of a conceited composer! The Sanctus is an alternative proposition to the jubilation that had become a cliché in the traditional choral settings of these words, from Bach to Haydn. Beethoven preferred quiet ‘devotion’ (that is, spiritual emotion, religious contemplation) to the blare of celestial trumpet fanfares. A four-note *ascending* motif in the orchestral bass depicts the slow (Adagio) and awed ‘upward glance of angels, praying at the feet of the Most High’ (Wilhelm Weber). At the start, the harmonic direction remains uncertain. As in the Agnus Dei, the orchestra makes its entrance softly in the ‘black’ and earthbound key of B minor.

MB: The ‘Osanna’ that follows (marked Presto) was ridiculed in the nineteenth century for being ‘mischievous’...

RJ: Yes, often by followers of the ‘Cecilian’ reform movement, which aimed to achieve greater liturgical profundity in Catholic sacred music, in opposition to the secularised forms and concepts found in church music of the period. A certain Paul Krutschek wrote that the ‘Osanna’ section ‘would serve very well for the scherzo of a symphony’. What he criticised, however, was regarded by the Berlin music journalist Paul Bekker at the beginning of the twentieth century as Beethoven’s greatest achievement! He described the *Missa solennis* as a ‘sacred symphony for soloists and chorus, which was immediately followed by its secular counterpart’ (the Ninth Symphony). The ‘Osanna’ is a kind of *turba* chorus. John’s Gospel tells us that, seven days before Jesus’ death, a large crowd, learning of his imminent arrival in Jerusalem, went out to meet him, waving palm branches and crying ‘Osanna in excelsis!’ (Hosanna in the highest!), to indicate that it could see the King of Israel in this man who had travelled to its capital to celebrate the Passover. A couple of days later, during Christ’s trial, a few – or perhaps many? – of those who had recently acclaimed him would roar ‘Crucify him!’ It is *this* mixture of sincerity and malevolence (a *sforzando* on almost every syllable!) that Beethoven captures in his setting of the ‘Osanna’. Incidentally, the Hebrew word ‘Hoscha’na’ means ‘Save us!’ It is therefore a *cry for help*, as the music immediately reveals: the first interval of the fugato theme is a tritone, then known as *diabolus in musica* (the devil in music) and seen as expressing unease and instability. Beethoven demands a performance at once *presto* and *fortissimo*: he doesn’t want cries of jubilation, but of despair – a deliberately ‘uncomfortable’ musical setting.

MB: If this interpretation of the ‘Osanna’ is accurate, the idyllic calm of the ensuing ‘Benedictus’ becomes all the more striking...

RJ: But the ‘Benedictus’ derives its serenity from the instrumental Präludium that precedes it. We have now reached the holiest moment in the Mass, when the bread and wine are transformed into the body and blood of Christ with the utterance of the ‘words of consecration’: the so-called ‘transubstantiation’ or transformation of substance. The liturgy dictates that there should be no music at this point, but this rule was frequently ignored in Beethoven’s day: talented organists often felt the need to play a short improvisation during the Elevation (the moment when the celebrant raises the consecrated host and chalice to show them to the faithful), as the young Ludwig had probably done himself in his Bonn days. The prelude before the Benedictus is a ‘virtual’ organ improvisation, ‘virtual’ because that instrument is silent here: we hear a ‘synthetic’, supernatural, mystical organ sound, created by a blend of low string timbre (divided violas, divided cellos, double basses) and flute and clarinet tone, acting as ‘virtual’ organ stops. This wordless meditation is a unique phenomenon in the entire history of settings of the Mass.

MB: At last! Here is the long-awaited point of repose of the *Missa solennis*.

RJ: The words of the ‘Benedictus’ are the continuation of the crowd’s ‘Hosanna’ on Jesus’ entry to Jerusalem: ‘Blessed is he who comes in the name of the Lord! Hosanna in the highest!’ However, Beethoven’s music goes far beyond this context, since it relates Jesus’ entry into the sacrament of the Eucharist, in remembrance of his Last Supper with his disciples. In its capacity as the ‘king of instruments’, the solo violin symbolises Jesus Christ, the righteous king come to save humankind. A long descent (the traditional rhetorical figure of ‘catabasis’) for the solo violin and two flutes in parallel motion (instruments from a loftier, redeeming sphere) stands in sharp contrast to the sombre sound world of the prelude: a symbol of the Incarnation of Jesus, his humbling of himself for us human beings. Like a good shepherd bringing comfort to his flock, the Son of God comes to us – like a mother cradling her child. This is suggested by the swaying siciliano rhythm, so characteristic of Christmas pastoral music. A heavenly feeling of well-being floods through us: we are in G major, the subdominant of the mass’s D major tonic, perceived as ‘maternal’. The broadly conceived sonata form of the ‘Benedictus’ reflects God’s perfection. Nowhere else in the *Missa solennis* does Beethoven come so close to Mozart in terms of his perfect mastery of the ‘divine’ symmetry inherent in the sonata structure. The exposition and recapitulation both appear as a succession of similar sections (orchestral ritornello, solo quartet, choral intervention), but Beethoven avoids any suspicion of rigidity or predictability by making all sorts of surprising modifications. The beginning of the first section for solo quartet is a tribute to Mozart: as in the ‘Recordare’ of the latter’s Requiem, it consists of two canons (alto and bass, then soprano and tenor, with the male voices at the lower seventh) which flow into each other. The effect thus produced combines gentleness, humility and supplication. Because the second ‘Osanna’ is incorporated into the conclusion of the ‘Benedictus’ rather than being a simple reprise of the first setting – an innovation introduced by Haydn in his late masses – its mood is entirely different from its predecessor. It now turns inward to relate Jesus’ entry into the hearts of the faithful, thus transcending the first ‘Osanna’ through the salutary influence of the ‘Benedictus’.

The celebration of peace – Threefold war

MB: At the point where the concluding ‘Dona nobis pacem’ section of the Agnus Dei begins, Beethoven wrote in his manuscript: ‘Bitte um innern und äußern Frieden’ (Prayer for inner and outer peace). Is the *Missa solemnis* a ‘Mass for peace’?

RJ: Yes, I think so. When Beethoven wrote the word ‘peace’, he was thinking of the absence of conflict between human beings (outer peace), but also within each of us (inner peace) – which one might gloss as peace from ‘inner turmoil’ or ‘moral anguish’, torments with which he was eminently familiar. He depicted ‘prayer’ less vividly than ‘peace’ itself, or indeed, to quote his jottings in one of the sketches for this passage, ‘the result of peace’ – ‘tranquillity’ and ‘cheerfulness’ (‘Das Resultat des Friedens ist Ruhe, ist Lustigkeit’). This explains why he opted here for an Allegretto vivace in 6/8, a time signature Leopold Mozart described as ‘graceful, light-hearted, playful’. The many witty accompanimental figures and semiquaver runs in the orchestra reinforce the idea of a celebration of peace. A sluggish tempo here drives all ‘cheerfulness away! For what Beethoven conjures up is the ‘heavenly kingdom on earth’ (‘Himmelsreich auf Erden’) hymned by the final chorus of Act One of *Die Zauberflöte*. It is certainly political peace that he is invoking here!

MB: Nevertheless, as in Haydn’s *Missa in tempore belli* (1797), this plea for ‘political’ peace is interrupted by evocations of war intended to show that peace will always be fragile . . .

RJ: It’s striking that the three warlike episodes are musically heterogeneous. This leads me to surmise that Beethoven had three distinct wars in mind. One might interpret the first as ‘outer war’, the second as ‘inner war’ and the third as ‘apocalyptic war’.

MB: Despite the brutality of the terrifying outbreaks of war, the ‘cheerful’ Allegro vivace recurs, in new variations. Doesn’t that make the end of the Agnus Dei something of an anticlimax?

RJ: It’s full of humour! A timid attempt from the kettledrum to disturb the peace celebrations one last time ends in miserable failure. The instrument now sounds merely badly tuned rather than deliberately dissonant. Its incongruous B flat does no more than irritate us, because the key of D major is now definitively unassailable. The timpani can muster no support from the other warlike instruments and is forced to try to blend its martial rhythms in with the 6/8 time, which of course it can’t manage. Instead of arousing fear, this passage is more like a ‘musical joke’ than a final manifestation of the ominous ‘noise of war’ we heard earlier in the movement.

Humility

MB: Right down to the present day, music critics have unanimously denounced the capricious demands Beethoven makes in his vocal parts. Do you think he deliberately designed the *Missa solemnis* to be so hard to sing?

RJ: The very high tessitura called for by the choral soprano part was a symbol of the *inaccessibility of the divine*. Heaven remains at an unfathomable distance from us human beings. We can try to get close to it, but we’re bound to fail. More generally, the extreme difficulty of the *Missa*, as Sven Hiemke writes, can be interpreted as a *calculation* on Beethoven’s part: ‘as if the point were, through the attempts of both composer and performers to turn towards God, to *make human toil audible*’.

MB: Looking at the score, one immediately notices the highly contrasted dynamics, with a constant alternation between *pianissimo* and *fortissimo*. Can it be said that two hearts beat within the *Missa solemnis*? Is the whole work based on exaggeratedly formulated contrasts?

RJ: Beethoven’s blatant, often apparently overstated contrasts in the gradation of the orchestral volume levels are part of his concept of a forward-looking, *expressionistic* ‘dynamics of content’. Here I’m applying the term ‘expressionism’ not in the sense used by musicologists, but in that of art historians. Take the passage from the Gloria, in the text section ‘Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis’ (Who sittest at the right hand of the Father, have mercy upon us), where the entry of the trombones, deafeningly loud and shockingly garish, coincides with the most radical harmonic break of the entire composition – F major / F sharp minor! Wilhelm Weber called it ‘a grisly clash that freezes the blood’. At this point I think of Edvard Munch’s harrowing pastel *The Scream* (1893), which depicts a human figure under a red sky, pressing its hands against its head while opening its mouth and eyes wide in fear. August Strindberg interpreted the painting as a ‘cry of terror at the sight of Nature, red with anger, ready to speak through storm and thunder to the tiny mortal creatures who imagine themselves to be gods without resembling them’.

MB: You’re consciously making use of anachronism by drawing a parallel between the *Missa solemnis* and Munch’s *Scream*. At the same time, however, you remain faithful to historically informed performance practice: here you have reconstructed the period layout with the chorus to the left and right of the orchestra.

RJ: That was exciting! For centuries (up to the end of the nineteenth century), the chorus in oratorio performances was placed to the side or even in front of the orchestra, but *never behind it*, on condition that the orchestra could be built up in tiered formation, rising above the singers. The advantages of this are considerable in the *Missa solemnis*: first of all, a top-class choir will be able to sing without strain even in the most exposed passages, and secondly, the audience will gain a better understanding of the text, which was so important for Beethoven and in which he had personally invested so much work. And it makes the most sense to place the quartet of soloists up behind the orchestra, like a choir of angels. I suspect this is how Beethoven dreamed of performing the work: four distant celestial voices in dialogue with the earthly choir at the front of the platform, as we can deduce from the sharply contrasting dynamic contrasts between the choir (*forte*) and the soloists (*piano*, like an echo).

MB: If one compares the *Missa solemnis* with other masses from around the same period, it’s striking that it contains no solo arias, quite unlike Mozart’s C minor Mass, for example.

RJ: That’s because Beethoven’s concept leaves no room for vocal exhibitionism. For all its compositional brilliance and monumentality, the *Missa* is full of humility. For the performers – and the audience! – it is an exhausting, uncomfortable work. And it was for Beethoven too! In the same year as the *Missa solemnis* received its first performance (in Saint Petersburg, on 7 April 1824), he was probably alluding to his laborious work of composition on the mass when he confided in his friend, the harpist Johann Andreas Stumpff, as they were walking together:

‘In the evening, when I look wonderingly up at the sky and the host of luminous bodies, known as suns and earths, that eternally move within its bounds, my spirit wings its way, through those stars so many millions of miles away, to the primordial source from which all created things flow and from which eternally new creations will pour forth. When I attempt, every now and then, to form my excited feelings into notes – oh, I find myself terribly disillusioned: I throw my besmirched page to the ground and feel utterly convinced that no son of earth will ever be able to represent the heavenly images that have floated before his excited imagination at a blessed hour, whether by means of notes, words, colours or chisel.’

Translation: Charles Johnston

„Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!“

Martin Bail, Musikwissenschaftler und Dramaturg des Freiburger Barockorchesters
im Gespräch mit René Jacobs.

Martin Bail: Beethoven komponierte seine „Große“ D-Dur-Messe für einen engen Freund: Erzherzog Rudolph von Österreich (den jüngsten Bruder Kaiser Franz' I.) seinen Schüler und Gönner, der 1819 zum Erzbischof von Ölmütz ernannt wurde. Zum Inthronisierungsgottesdienst wollte Beethoven seinem gesundheitlich labilen Wegbegleiter eine Messe widmen und aufführen. Kann man sagen, dass ohne die Freundschaft zwischen Beethoven und dem Erzherzog eine der bedeutendsten Messvertonungen der Musikgeschichte gar nicht entstanden wäre?

René Jacobs: Richtig! Aber Beethoven wurde nicht rechtzeitig fertig! Er plante zunächst eine weniger anspruchsvolle Messe, die innerhalb der Länge einer späten Haydn-Messe bleiben würde. Das sieht man am Kyrie, das eben noch den Stil Haydns pflegt. Aber irgendwann während der Komposition des Gloria muss er den Plan verworfen haben, die Messe rechtzeitig zur Inthronisierung am 9. März 1820 fertigzustellen und nahm sich viel mehr Zeit.

M.B. Kann man die Gründe hierfür heute noch nachvollziehen?

R.J. Viel intensiver als beim Komponieren seiner ersten Messe beschäftigte er sich mit dem liturgischen Text und dessen Bedeutung. Die theologischen und historischen Hintergründe der dogmatischen Text-Abschnitte der Messe waren ihm nachweislich besonders wichtig. In der Deutschen Staatsbibliothek Berlin gibt es Beethovens eigene (leider fragmentarische) Abschrift der Ordinariumstexte (lateinischer Text samt deutscher Übersetzung) mit seinen Randnotizen. Subtile Bedeutungsunterschiede zwischen scheinbar synonymen Wörtern wie „terra“ und „mundus“ oder „natum“ und „genitum“ hat der Komponist offensichtlich in einem Wörterbuch nachgeschlagen: um die Texte zu verstehen, gab er sich viel mehr Mühe als damals üblich. Erst am 19. März 1823, gut drei Jahre nach der Inthronisierung Rudolphs überreichte Beethoven seinem Freund die Widmungspartitur.

M.B. Kann man musikalische Querverweise innerhalb der Missa entdecken, die auf die Freundschaft zwischen Beethoven und dem Erzherzog zurückzuführen sind?

R.J. Im *Larghetto* des Gloria, bei „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ („Der du trägst die Sünden der Welt, erbarme dich unser“) wurde das *Qui-tollis-Motiv*, ein dreitöniger, sanft absteigender Gang von Birgit Lodes als „Lebewohl-Formel“ entziffert, bekannt aus der Erzherzog Rudolph gewidmeten „Lebewohl“-Klaversonate Op. 81a. Es ist denkbar, dass Rudolph in den drei Tönen den gedruckten liturgischen Text „qui tol-lis“ als einen privaten von Beethoven für ihn bestimmten Subtext „Le-be wohl“ las und hörte. Das Motiv ist ein Ausdruck des Schmerzens, des für die Sünden der Welt leidenden Jesus. Genau wie das Motto Beethovens am Kopf des Kyrie „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!“ scheint auch das „Qui tollis“ ganz persönlich an Rudolph gewidmet.

Lieben ohne glauben

M.B. Wie verhält sich dies bei Beethovens persönlicher Auseinandersetzung mit dem Glauben an sich? Ist seine *Missa solemnis* ein individuelles Glaubensbekenntnis?

R.J. Von Beethoven stammt die ironische Aussage: „Über Generalbass und Religion soll man nicht disputieren, beide sind fertige und in sich abgeschlossene Dinge“. Hier und da verrät die Musik des Credo, dass der Komponist die uralten theologischen Dispute um die „Orthodoxie“ (Rechtgläubigkeit), die das Entstehen des Messetextes begleitet haben, kennt und missbilligt. Wenn

Jesus Christus als „aus dem Vater geboren, vor aller Zeit...“ bezeichnet wird, und, weiter erklärend, als „Gott von Gott (*Deum de Deo*), Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt (*genitum*), nicht erschaffen (*non factum*), gleichen Wesens (*consubstantialem*) mit dem Vater, durch den alles erschaffen worden ist“, klingt die Musik gefühllos, ja gar fanatisch, als würden die Theologen des Konzils von Nicäa (325) auch heute noch blindwütig über das Dogma des Wesens Christi herumschreien. Beethoven scheint sich über die Hysterie lustig zu machen, indem er den gelehrten Herren Eselsohren aufsetzt: hören Sie, wie die Streichbässe ständig zwischen höchster und tiefster Lage hin-und-herspringen.

M.B. Nun ist das Dogma des „Wesens Christi“ noch verhältnismäßig unproblematisch, der dritte Glaubensartikel aber stellte viele Komponisten jener Zeit vor größere Herausforderungen: „Ich glaube an den heiligen Geist (*Et in Spiritum Sanctum*), an die eine, heilige, weltweite (*catholicam*) und apostolische Kirche...“

R.J. Diese Zeilen sind wohl die doktrinärsten des ganzen Messetextes. Die Vertonung in der *Missa solemnis* ist raffiniert: Beethoven lässt sie nur vom halben Chor singen (zuerst nur die Frauen-, nachher nur die Männerstimmen), „recto tono“ (d.h. nur auf einen einzigen Ton: den rechten!), ohne Melodie, ohne Wortwiederholungen, gefühllos. Gleichzeitig aber wiederholt die jeweils zweite Chorthälfte ständig das Wort „Credo“ (ich glaube), dabei das *Credo-Ritornell*, mit dem der Satz angefangen hat, kontrapunktisch durchführend. Die „orthodoxen“ Kollegen haben kaum eine Chance gehört zu werden.

M.B. Es gibt aber auch sehr gefühlvolle Teile im Credo...

R.J. ...und Teile, wo wir keine Spur einer Distanzierung bemerken! Beethovens Motto „Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen!“ richtet sich nicht nur an seinen Freund, aber auch an uns. Zwei Dinge sind sicher: Beethoven war zutiefst religiös (d.h. in seinem Denken geprägt vom Glauben an eine göttliche Macht). Und er war ein *Agnostiker* (d.h. er betrachtete das Göttliche und Übersinnliche als unerkennbar). Dass er ein getaufter Katholik aber nie ein Kirchgänger war, weil er Priester verachtete, ist irrelevant. Haydns Behauptung, dass er ein Atheist war, ist aus der Luft gegriffen. Menschen können lieben ohne zu glauben, niemals glauben ohne zu lieben.

M.B. Welche Dogmen hat Beethoven geliebt ohne an sie zu glauben? Welche kamen aus seinem Herzen und sollen durch seine Musik „wieder zu (unseren) Herzen gehen“?

R.J. Aus Beethovens Herz kam jede Note, die er für das Credo erfand, um seine Liebe zu den Dogmen der *Menschwerdung*, der *Jungfrauengeburt* und der *Erlösung durch das Kreuz* auszudrücken. In diesen Abschnitten werden die Dogmen durch eine seltsam ergriffene und oft sehr bildhafte Musik liebevoll vermenschlicht. Man könnte sagen, dass Beethoven die Dogmen „de-dogmatisiert“, dass er sie von ihrem Anspruch auf absolute Gültigkeit befreit.

M.B. Gibt es hierfür konkrete Beispiele?

R.J. Nach dem schon besprochenen fanatischen Textabschnitt über das Wesen Jesu (*Deum de Deo*) wechselt schlagartig der Gestus der Musik. Die spitzfindige Wortklauberei der Theologen verstummt und ein neuer meditativer Abschnitt (*Qui propter nos homines*) fängt an: „Der wegen uns Menschen und wegen unseres Heiles herabgestiegen ist aus den Himmeln.“ Der instrumentale Übergang zum neuen Text klingt sofort ehrlicher, gefühlvoller, betroffener als das blindwütige Schreien vorher. Ein kurzes, in der Flöte beginnendes Begleitmotiv scheint immer wieder die Worte „für uns, für uns!“ zu murmeln.

In der Zeile „herabgestiegen ist aus den Himmeln“ (*descendit de coelis*) illustriert Beethoven das Wort „descendit“ mit einem „Saltus duriusculus“ (grausamen Sprung), einem Term aus der musikalischen Figurenlehre, der ausdrückt, dass die *Menschwerdung*, die Verwandlung Gottes in den Menschen Jesus Christus, seine tiefste Erniedrigung bedeutet. Beethoven gestaltet diese Passage so extrem, dass er, wie Konrad Küster bemerkt, die uralte Gattungskonvention dieser rhetorischen Figur, ins „Expressionistische“ steigert. Ein letzter „grausamer Sprung“ von den Streichbässen (von f bis zum tiefen Cis!) führt zum neuen Textabschnitt, der das Dogma der *Jungfrauengeburt* reflektiert: „Und der Fleisch ist geworden (Et incarnatus est) durch den Heiligen Geist aus Maria, der Jungfrau, und der Mensch geworden ist.“

Zu dem nächsten Textabschnitt, der das Thema der Jungfrauengeburt reflektiert, komponiert Beethoven, aus Gründen der Rückbesinnung auf die Vergangenheit (stellvertretend für die Ewigkeit!), eine stilistisch vielschichtige Musik, die sich nicht nur an das *Herz*, aber auch an den *Verstand* des Zuhörers wendet. Der „gregorianische Choral“, den die Chortenor anstimmen, wirkt wie von mittelalterlichen Mönchen gesungen, einstimmig aber mit einer „virtuellen“ Orgelbegleitung der tiefsten (d.h. niedrigsten) Streichinstrumente. Sofort danach klingen die vier Solisten, welche die gleichen geheimnisvollen Worte polyphonisch wiederholen, wie Kirchensänger des 16. Jahrhunderts, nicht zuletzt weil Beethoven hier den archaischen „dorischen“ Kirchenton wählt, der seit der Renaissance als „Tonart der Keuschheit“ bezeichnet wird.

M.B. Ist die *Missa solemnis* denn als eine rein „rückwärts-gewandte“ Komposition zu betrachten?

R.J. Nein, im gleichen Abschnitt ist sie auch entschieden modern, besonders die „programmatische“ Konzeption der Orchesterbegleitung! Ein Flötensolo symbolisiert den Heiligen Geist, es ist als das „zarte Trillern und Zwitschern“ (Karl Geiringer) einer Nachtigall zu deuten, hier metrisch ungebundener als in der „Szene am Bach“ der *Sechsten Sinfonie*. Die Nachtigall galt als das Sinnbild der göttlichen Inspiration für Dichter und Sänger. Hierzu kommt, als eine Art Heiligenschein, das ätherische Flimmern (der „feurigen Zungen“ beim Pfingstwunder?) in den tremolierenden Klarinetten und Fagotten. Die zwei rational unfassbaren Zeilen werden zum Schluss nochmals als „Falsobordone“ (eine zeitlose chorische Rezitation) vertont: der Chor sammelt das unverstandene Geheimnis sozusagen nach. Nach der als mysteriös empfundenen Kirchentonart stellt die dritte Zeile („und der Mensch geworden ist“) in einem strahlenden D-Dur die sicheren tonalen Verhältnisse wieder her – als ein Wechselgesang vom Tenorsolisten und refrainartig antwortenden Chor. Jetzt kann das nächste Dogma verkündigt werden, das der *Erlösung durch das Kreuz*: „Der gekreuzigt wurde auch für uns (*Crucifixus etiam pro nobis*), unter Pontius Pilatus gelitten hat und begraben worden ist. Und der auferstand am dritten Tage nach den Schriften.“ Auch hier wird der Zuhörer persönlich angesprochen – dieses Mal weniger sein *Verstand*, als (umso direkter!) sein *Herz*. Der historische Jesus war eine Identifikationsfigur Beethovens.

M.B. Moment, Beethoven identifizierte sich mit Jesus?

R.J. Das ist natürlich überspitzt formuliert, aber in gewisser Weise ja: Menschliches Leiden war für ihn in der Gestalt Jesu sublimiert.¹ In den scharfen, antizipierten Punktierungen des *Crucifixus* („Adagio espressivo“) sieht und hört der Zuhörer, wie in einer Bach-Passion, die überstürzten Peitschenhiebe; in den heftigen *Sforzati* erleidet er die bohrenden Nägel, die in den Körper des Gekreuzigten geschlagen werden; in den schwerfälligen Oktaven auf „Pontio Pilato“ spürt er die erdrückende Autorität des römischen Stadthalters. Die Worte „Passus est“ („gelitten hat“) werden durch Seufzerfiguren in den Solostimmen und mit einer gewaltigen Steigerung von sequenzierenden „Schmerzswogen“ in den ersten Geigen und im Fagott zum Ausdruck gebracht. Bei der Begräbnismusik zerfällt die Harmonik total, d.h. bricht die Welt zusammen. Nach dem letzten *Et sepultus est* („und begraben worden ist“) des Chores scheint es keinen harmonischen Ausweg mehr zu geben, bis eine unbegleitete chorische Rezitation und ein neuer archaischer (d.h. himmlischer) Kirchenton – der „mixolydische“ – trompetenhaft die Auferstehung Christi proklamieren. Ein Trompetensignal als Peripetie der Handlung...

1. In den Tagebüchern findet man Bemerkungen wie: „Sokrates und Jesus waren mir Muster“. Beide Figuren wurden von populistischen Religionsmanipulatoren angeklagt, zu Tode verurteilt und hingerichtet.

M.B. ... wie in *Fidelio*! Die Menschheit wird, wie Florestan, aus den Fesseln des Todes befreit?

R.J. Das Trompetensignal in *Fidelio* ist real und irdisch, das *a capella* gesungene Trompetensignal an dieser Stelle der *Missa* ist virtuell und himmlisch.

Symbolik

M.B. Lässt sich die *Missa solemnis* in ihrer ganzen Komplexität erfassen?

R.J. Sie ist für uns fast genau so mühsam zu erfassen, als Gott für Beethoven selbst. Der Musiker muss wissen, was Beethoven wollte. Aber auch „seitens des Hörers“, so schreibt der Augsburger Kapellmeister Wilhelm Weber 70 Jahre nach Beethovens Tod in der ersten, wirklich tiefgehenden Analyse dieser Messe, „bedarf kaum ein Werk, um voll gewürdigt zu werden, eine so hingebende Vorbereitung, wie gerade die *Missa solemnis*.“² Jede Note ist bedeutungsvoll, das Werk ist überfüllt mit *Tonsymbolen*. Schon gleich zu Beginn des Kyrie setzt das Orchester in vier Oktaven (d.h. das ganze Firmament umfassend) vor der ersten Eins (d.h. vor der Zeit) ein. Gott kennt keine Zeit, er war schon immer da, seine Macht ist unendlich. Nur die Trompeten setzen auf der Eins ein (d.h. mit Beginn der irdischen Zeit), sie symbolisieren die Beschränktheit der irdischen Macht. Diese Symbolik spannt eine Brücke, die den Anfang des Kyrie mit dem Schluss des Gloria verbindet: dort „überquillt“ der letzte „Gloria“-Ruf des (himmlischen) Chores den Schlussakkord des (irdischen) Orchesters. Der Ruf bricht nicht ab, wie ein ratloser Kritiker in 1827 irritiert berichtet. Suggestiert wird, dass die Akklamationen im Himmel weiterklingen, für menschliche Ohren unwahrnehmbar, weil „Gott zu loben kein Ende ist“!

M.B. Das ist aber noch längst nicht alles, was im Gloria symbolische Bedeutung hat.

R.J. Nein. Ich gebe noch drei weitere Beispiele:

– Am Anfang des Gloria erklingt in den das Gesangsthema nicht verdoppelnden Orchesterstimmen zweimal ein Dreivierteltakt, im übergeordneten Gesangsthema („Gloria in excelsis Deo“) selbst ein Dreihalbmetrum. Diese Gleichzeitigkeit könnte die Synthese des Vollkommenen (Dreiermetrum als „tempus perfectum“) und des Unvollkommenen (Zweiermetrum als „tempus imperfectum“) symbolisieren, d.h. von Göttlichem und Menschlichem in der „Engelsbotschaft“ der Weihnachtsgeschichte: „Ehre sei in der Höhe Gott, und auf Erden Friede den Menschen des guten Willens.“

– In dem Textabschnitt *Domine deus, Rex coelestis, Deus pater omnipotens* („Herr Gott, König des Himmels, Gott Vater allvermögend“) wird auf dem Wort „omnipotens“ das Unfassbare der zeitlosen Allmacht durch Suspendierung aller metrischen, dynamischen und harmonischen Bindungen ausgedrückt. Haltetöne in allen Chor- und Bläserstimmen, Pauke, Orgel und Kontrabass setzen vor der Eins (d.h. vor der Zeit) ein; ein dreifaches Forte wird vorgeschrieben, das einzige in der ganzen *Missa*. Ein B-Dur-Septakkord, von den Streichern in metrisch ambivalente Arpeggi zerlegt, zerbricht die herrschende Tonart D-Dur.

– In der Schlussfuge auf den Worten *In Gloria Dei Patris. Amen.* („in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.“) besteht das „Gerüst“ des Themas aus einer sequenzierten Folge von diatonisch aufsteigenden Quartern, einem in der barocken Vokalmusik gängigem Tonsymbol für *Ekstase*, sowohl erotisch als auch religiös. Als erotisches Beispiel erwähnt Birgit Lodes John Dowlands Lautenlied *Come again* (1600), wo die Sequenz auf den Text „To see, to hear, to touch, to kiss, to love“ fällt (fünf Quartsprünge), als religiöses Beispiel die Arie „O thou, that teldest good tidings“ aus Händels *Messiah* auf den Text „Lift up thy voice/with strength;/lift it up,/be not afraid!“. Wilhelm Weber beschreibt den Affekt des Fugenthemas als „über allem Irdischen dahinstürmende Freude und Glückseligkeit“. Das Thema wird, als Achtelkette eingekleidet, in immer neuen Variationen vorgestellt, und bildet zum Schluss, in allen Stimmen unisono gespielt und gesungen, den Höhepunkt des religiösen „Außersichseins“.

2. Vgl. Wilhelm Weber, *Beethovens Missa solemnis: eine Studie*, Schöner, Augsburg, 1897.

M.B. Der Fachmann kann die geheime Botschaft der Tonsymbole herausfinden. Aber wie nachvollziehbar ist sie für ein Konzertpublikum? Dass zu Beginn des Kyrie das Orchester *vor* der Eins anfängt ist doch nur „Augenmusik“, und das Publikum hat nicht das Notenbild vor Augen, sondern das Orchester.

R.J. Aber es hört zu, und das Orchester kann die verschlüsselte Botschaft fühlbar machen, wenn es weiß, was die Noten bedeuten...

M.B. ...und die Zuhörer wiederum Beethovens Musik nicht einfach wie Weihrauch in der Kirche über sich gehen lassen! Sie erwähnten soeben die „grausamen Sprünge“ als musikalisch-rhetorischen Figuren im Credo. Wie wichtig waren Beethoven die traditionelle Lehre der Affekte?

R.J. Ohne jedes Gespür für die Bildhaftigkeit der Musik wird die *Missa solemnis* größtenteils unverständlich bleiben. Sie wurzelt in der Musik und der Musiktheorie der *Vergangenheit*, weil diese Vergangenheit für Beethoven die Ewigkeit symbolisierte. Nehmen wir den Anfang des Credo. Das robuste, viertönige Motiv der Chorbässe („Credo, credo!“) ist ein Merkmal der Standfestigkeit, der Unbeirrbarkeit im Hier und Jetzt. Beethoven hat es 1825 für den Rätselkanon „Gott ist eine feste Burg“ wieder aufgegriffen. Der in den Wolken verschwindende Aufstieg auf „in unum, unum Deum“ – die Abbildungsfigur der Anabasis – symbolisiert schon das Jenseits. Beide Motive, das Diesseitige und das Jenseitige werden schon im 7. Takt simultan eingesetzt, was auch wieder seine eigene Bedeutung hat.

M.B. Und wie verhält es sich mit den Tonarten? Folgt Beethoven der Tonartencharakteristik seiner Epoche?

R.J. Das immer sehr spekulative Gebiet der Tonartencharakteristik interessierte Beethoven sehr. Sie war für ihn so selbstverständlich, schrieb sein Sekretär Anton Schindler in 1860, wie die von dem Astronomen Pierre Simon de Laplace bewiesene „Sonnen- und Mondeinwirkung auf Ebbe und Flute des Meeres“. Die Tonart des Agnus Dei, h-Moll, hat er nachweislich als „schwarze“ Tonart charakterisiert. Darum wählt er auch die „schwarze“ Stimme des Basssolisten, um die erste der drei Anrufungen des Lamm Gottes vorzusingen. Es ist, nach dem innigen G-Dur des *Benedictus*, „als sei alle Wärme dahin, es fröstelt einen.“ (Wilhelm Weber). Das D-Dur des an den drei Anrufungen anschließenden *Dona nobis pacem* („Gib uns Frieden“), die Grundtonart der *Missa*, wurde in Ferdinand Gotthelf Hands *Ästhetik der Tonkunst* (1837) als eine Tonart umschrieben, die als „weiße“ Dur-Paralleltonart vom „schwarzen“ h-Moll „zauberische Lichthelle“ vorführen kann.

M.B. D-Dur wurde auch häufig für Triumphmusik, Kriegesgetümmel und große Feierlichkeit verwendet, so auch von Bach und Händel. Während der Komposition der Messe hielt sich Beethoven häufig in der Bibliothek von Erzherzog Rudolph auf, um Partituren dieser beiden Komponisten zu studieren. Lassen sich Reminiszenzen an diese beiden großen Vorbilder in der *Missa solemnis* klar identifizieren?

R.J. Es ist fraglich ob Beethoven je die komplette Musik von J.S. Bachs „großer catholische Messe“, wie man damals die *h-Moll-Messe* nannte, vor Augen hatte. Zweimal bemühte er sich vergebens bei Musikverlagen in Berlin (Breitkopf) und Zürich (Nägeli), mangels einer gedruckten Ausgabe, eine Abschrift zu erwerben. Im Kyrie scheinen mir der Bewegungscharakter (Sarabande-Rhythmus) und die Holzbläserstimmen des *Christe eleison* vom „Crucifixus“ der *h-Moll-Messe* inspiriert. Der Hilferuf an Christus als menschengewordener Gottessohn („Christus, erbarme dich“) und der Textabschnitt des Credo „Der gekreuzigt wurde auch für uns“ gehören theologisch eng zusammen. Der Einfluss Georg Friedrich Händels, den Beethoven einst als „den größten Komponisten, der jemals lebte“ bezeichnete, ist konkreter festzustellen. In der Fuge auf den Worten *Dona nobis pacem* („gib uns Frieden“) am Schluß des Agnus Dei wird nach der ersten unterbrechenden Kriegsepisode total unerwartet der Halleluja-Chor des *Messias* zitiert („And he shall reign for ever and ever“). Es ist denkbar, dass das Zitat als ein humorvoller Subtext auf die englische Nation als europäischer Friedensbringer anspielt: wir denken an *Wellingtons Sieg*, Beethovens „Siegessinfonie“ aus dem Jahre 1813! Im *Benedictus* wiederum verweist der wiegende Zwölfachteltakt auf die Hirtenmusik (*Pifa*) und die Arie „He shall feed His flock“ im *Messias*, dem in Beethovens Zeit populärsten Oratorium überhaupt.

Ein unbequemes Meisterwerk

M.B. Ich hatte immer den Eindruck, dass die *Missa solemnis*, je mehr sie sich nach dem Credo ihrem Ende nähert, umso eigenwilliger, rätselhafter und subversiver wird. Wurde Unkonventionalität – der Wille, einen eigenen Weg zu wandeln – Beethoven zum Selbstzweck?

R.J. Das hat man ihm im 19. Jahrhundert sehr oft vorgeworfen! Die frühen Kritiker konnten von der fixen Idee, eine Messvertonung müsse zwangsläufig liturgisch sein, nicht ablassen. Nach der Vertonung des Kyrie hatte Beethoven entschieden, sein ursprünglich liturgisches Konzept aufzugeben und den Messtext als ein „poetisches Gebilde“ zu betrachten. Die Vorschrift „Mit Andacht“ zu Beginn des von den Solisten (als Darsteller der Engel!) gesungenen Sanctus bedeutet „mit eben der selben Andacht als wenn der Konzertbesucher in der Kirche wäre“. Der Messtext war zu einem Libretto geworden, aber die „Andacht“ sollte authentisch sein: ein solches Konzept kann nicht von einem eitlen Komponisten ausgehen! Das Sanctus ist ein Gegenentwurf zu dem zum Klischee gewordenen Jubel in den traditionell chorischen Sanctus-Vertonungen von Bach bis Haydn. Stille „Andacht“ (d.h. spirituelle Ergriffenheit, religiöse Versenkung) war Beethoven lieber als das Geschmetter himmlischer Trompetenfanfaren. Ein in den Instrumentalbässen einsetzendes, viertöniges Motiv mit *steigender* Bewegungsrichtung zeigt uns das scheue, langsame (*Adagio*) „Hinaufschauen der Engel, betend zu Füßen des Allerhöchsten“ (Wilhelm Weber). Anfangs ist die Harmonik noch unbestimmt. Wie im Agnus Dei fängt das Orchester leise an, im „schwarzen“, irdischen h-Moll.

M.B. H-Moll ist für eine Sanctus-Vertonung äußerst ungewöhnlich!

R.J. Beethoven bleibt nur acht Takte lang in h-Moll. Mit dem Eintritt der Posaunen (d.h. dem Blick auf Gott) erreicht er, ohne lauter zu werden, die traditionelle Jubeltonart D-Dur. Die Altsolistin öffnet das „Tersanctus“ („dreimal Heilig“) mit einem tiefen (d.h. niedrigen) dreitönigen Motiv in *fallender* Bewegungsrichtung. So wie es die frühe Kirche vorschrieb, singt sie mit demütiger Stimme (*supplice voce*), und von den drei übrigen Solisten nachgeahmt: „Heilig, heilig, heilig [ist] der Herr Gott Zebaoth.“ Das „Dreimal heilig“ wird dreimal (Sinnbild der Heiligen Dreifaltigkeit, d.h. der Einheit von Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist) gesungen – beim dritten Mal als chorische Rezitation, mit halber Stimme („mezza voce“). Hier fangen die „demutsvollen“ tiefen Streicher – die „eitlen“ Geigen müssen schweigen – zu tremolieren an: ein Symbol für „die Stimmung, die den Menschen umfängt, wenn er sich dem Heiligen nahe fühlt“ (Weber). Gott ist „dreimal heilig“, d.h. der Heiligste, der Allein-Heilige. Auf den Schlussworten „Deus, Deus Sabaoth“ entsteht ein Septnonakkord (A, Cis, E, G, B) der so unheimlich und abgründig klingt wie das hebräische Wort „Sabaoth“ selbst. Die Pauke donnert bedrohlich in einem gespenstischem *Pianissimo*, weil mit dem Wort (das „Gott der Heere“ bedeutet) nicht nur Gottes Macht über irdische und himmlische Heerscharen, sondern auch über die ungezählten Sterne des Himmels gemeint ist.

M.B. Was meint Beethoven mit der Tempo-Vorschrift „Allegro pesante“ für den nächsten Abschnitt?

R.J. Natürlich nicht ein „schweres Allegro“, sondern ein „Allegro mit Gewicht (d.h. Wichtigkeit)“. Das schließt ein zu hektisches Tempo aus! Wusste Beethoven, dass das lateinische Wort *Gloria* eine ungenaue Übersetzung vom hebräischen *Kabod* („Schwere“) ist? „Himmel und Erde sind erfüllt von deiner Herrlichkeit (*Gloria*).“ Nur in einem mäßigen Tempo bekommen die Sechszehntel der Streicher – die Geigen dürfen wieder mitspielen – ihren Symbolgehalt: Sie umspielen das Fugenthema wie die Sterne am Himmel, jedes Sechszehntel soll funkeln.

M.B. Das *Osanna* (Presto) wurde im 19. Jahrhundert als „neckisch“ belächelt...

R.J. ...oft von Seiten des „Cäcilianismus“, einer katholischen kirchenmusikalischen Reformbewegung, die eine liturgische Vertiefung der Kirchenmusik anstrebte, im Gegensatz zu den säkularisierten Formen und Auffassungen der Zeit. Ein gewisser Paul Kruttschek schrieb, dass das *Osanna* sich „als Scherzo einer Sinfonie gut machen würde“. Was er kritisierte galt aber für den Berliner Musikjournalisten Paul Bekker am Anfang des 20. Jahrhunderts als Beethovens größte Leistung! Er bezeichnete die *Missa solemnis* als „eine geistliche Sinfonie mit Soli und Chören, der dann als entsprechendes Gegenstück die weltliche [Neunte Sinfonie] unmittelbar folgt.“³ Das *Osanna* ist gewissermaßen ein *Turbachor*. Im Johannes-Evangelium wird erzählt, wie beim Einzug in Jerusalem eine Woche vor seinem Tod eine große Volksmenge, Palmenzweige schwenkend und „Osanna in excelsis“ („Hosianna in der Höhe!“) rufend, Jesus entgegenläuft: ein Zeichen, dass sie in ihm, der nach Jerusalem gepilgert ist, um dort das Osterfest zu feiern, den König von Israel sehen. Einige – oder viele? – von den Hosianna-Rufern werden ein paar Tage später beim Verhör Christi „Kreuzige ihn!“ schreien. Es ist dieses halb aufrichtige, halb bössartige (*Sforzandi* auf jeder Silbe!) „Hosianna“ das Beethoven hier vertont. Das hebräische Wort „Hoscha’na“ bedeutet übrigens „Rette uns!“, ist also ein Hilferuf. Das hört man sofort in der Musik: das erste Intervall des Fugathemas ist ein Tritonus, damals „Teufel in der Musik“ genannt und Ausdruck von Unruhe und Instabilität. Beethoven verlangt sowohl *Fortissimo* als auch *Presto*, er will keine jubelnde, sondern verzweifelte Ausrufe hören: eine bewusst „unbequeme“ Vertonung!

M.B. Wenn diese Deutung des *Osanna* stimmt, wird die idyllische Ruhe des nachfolgenden *Benedictus* umso wirkungsvoller...

R.J. Das *Benedictus* schöpft seine Ruhe aber aus dem vorangehenden *Präludium*. Hier sind wir beim heiligsten Moment der Messe angelangt, in dem Brot und Wein durch Sprechen der Konsekrationsworte in Leib und Blut Christi verwandelt werden: die sogenannte „Transsubstantiation“ oder Wandlung der Substanz. Hier muss ordnungsgemäß die Musik schweigen, aber diese Regel wurde zu Beethovens Zeit oft außer Acht gelassen: talentierte Organisten versprühten oft das Bedürfnis, zur „Elevation“ (das Emporheben der Hostie und des Kelches) eine kurze Improvisation zu spielen, so auch der junge Ludwig in seiner Bonner Zeit. Das *Präludium* vor dem *Benedictus* ist eine „virtuelle“ Orgel Improvisation, „virtuell“ weil die echte Orgel schweigt: wir hören einen „synthetischen“, übernatürlichen, mystischen Orgelklang, entstanden aus der Mischung von tiefen Streichern (geteilte Bratschen, geteilte Celli und Kontrabässe) und Flöten- und Klarinetten als „virtuelle“ Orgelregister. In der Geschichte der Messvertonung ist diese textlose Meditation eine Einzelerscheinung.

M.B. Endlich! Der lang erhoffte und endlich eintretende Ruhepunkt der *Missa Solemnis*!

R.J. Der Text ist die Weiterführung des „Hosianna“ der Volksmenge beim Einzug Jesu in Jerusalem: „Gepriesen sei, der kommt im Namen des Herrn. Hosianna in der Höhe!“ Beethovens Musik geht aber weit darüber hinaus, sie erzählt den Einzug Jesu ins Sakrament des Abendmahls, zur Erinnerung an das letzte Mahl Christi mit seinen Jüngern. Die Sologeige symbolisiert – als „König“ des Orchesters – Jesus Christus als gerechten und rettenden König. Im scharfen Kontrast zu der düsteren Klangwelt des *Präludiums* steht hier für die Sologeige und zwei parallel geführte Flöten (Instrumente aus einer höheren, heilenden Welt) ein langer Abstieg – die traditionelle rhetorische Figur der Catabasis als Sinnbild der Menschwerdung Jesu, seiner Erniedrigung für uns Menschen. Wie ein guter Hirte, der Trost bringt, kommt der Sohn Gottes zu uns – wie eine Mutter, die ihr Kind einwiegt. Dies suggeriert der „schaukelnde“ Siciliano-Rhythmus, der so typisch ist für weihnachtliche Musik. Ein paradiesisches Wohlgefühl durchströmt uns: wir sind in G-Dur, der als „mütterlich“ empfundenen Unterdominante der Haupttonart der Messe. Die breit angelegte *Sonatenform* des *Benedictus* spiegelt die Vollkommenheit Gottes wider. Nirgends kommt Beethoven in der *Missa solemnis* so nahe an Mozart heran, hinsichtlich der vollendeten Beherrschung der „göttlichen“ Symmetrie, die der Sonatenform innewohnt. Beide Teile, *Exposition* und *Reprise*, bestehen aus übereinstimmenden Abschnitten (Orchesterritornell, Soloquartett,

Mitmischung des Chores), aber Beethoven vermeidet jede Starrheit, jede Vorhersehbarkeit, durch eine Menge überraschender Modifikationen. Der Anfang des ersten Vokalquartetts-Abschnittes ist eine Hommage an Mozart: er besteht, ähnlich wie das „Recordare, Jesu pie“ im *Requiem*, aus zwei Kanons (zuerst Alt und Bass, anschließend Sopran und Tenor in der Unterseptime), die ineinanderfließen. Der Effekt ist mild, demutsvoll und gebetsartig. Weil das zweite *Osanna* in das zu Ende gehende *Benedictus* integriert ist – eine Innovation Haydns (*Missa in tempore belli*, *Heiligmesse*, *Theresienmesse* und *Schöpfungsmesse*) – hat es eine grundverschiedene Stimmung im Vergleich zum ersten. Dieses *Osanna* ist nach innen gewandt, es erzählt den Einzug Jesu ins Herz der Gläubigen. So ist das zweite *Osanna* eine Transzendierung des ersten, unter dem heilenden Einfluss des *Benedictus*.

M.B. Das *Benedictus* ist heute wohl die beliebteste „Nummer“ der *Missa solemnis*, weil Beethoven hier eine Musik komponierte, die dem Publikum leichter zugänglich ist und es über eine längere Zeit (123 Takte) auch bleibt. Ist es nicht schade, dass es in der *Missa* nur einen solchen Ruhepunkt gibt?

R.J. Beethoven wollte keine „Nummern“. Die modulierende, manchmal heikle instrumentale Überleitungen zwischen den einzelnen Abschnitten der fünf Gesänge des Messordinariums sorgen dafür, dass die Idee einer „Nummernmesse“ nie entsteht. Wenn da *Benedictus* trotzdem als eine Nummer erfahren wird, dann auf keinen Fall kulinarisch aber innerlich ergriffen, „mit Andacht“. Leichter zugänglich sind auch das Kyrie und das Agnus Dei (bis zum *Dona nobis pacem*), die mit dem *Benedictus* eines gemein haben: sie bieten dem Zuhörer das *Erlebnis einer Reprise* (in der Formenlehre: Wiederholung eines Formteils). Dieses Erlebnis besteht darin, dass „bereits Vertrautes erneut auftritt, ein Stück Vergangenheit nochmalige Gegenwart wird.“ (Clemens Kühn).

M.B. Die Reprise ist ein Bestandteil der bereits erwähnten Sonatensatzform. Ist die *Missa solemnis* auch eine formale Auseinandersetzung mit den Gattungskonventionen jener Zeit?

R.J. Im Kyrie, einer Mischung aus Da Capo- und Sonatenform nach dem Schema ABA', bildet ein erster Hilferuf – an Gott-Vater – die Exposition A eines Sonatensatzes (D-Dur, *assai sostenuto*, Zweihalbetakt). Ein zweiter Hilferuf – an Christus, dem menschengewordenen Gottessohn – bildet den autonomen Mittelteil B (h-Moll, *andante assai*, Dreihalbetakt). Das „Erlebnis“ ist der dritte Hilferuf an den *Heiligen Geist*, die modifizierte Reprise A. Sie stellt sich nach der „erlösenden“ Musik des Mittelteils (h-Moll ist die Tonart der Passion Christi!) anders dar als zu Beginn. Sie fängt in der „mütterlichen“ Subdominante G-Dur an, die als Tonart des Heiligen Geistes, nach F.G. Hands „Ästhetik der Tonkunst“ (1837) „Innigkeit und Treue“ ausdrückt, und kehrt erst nach einer langen Modulation zum Grundtonart D-Dur zurück.

M.B. Dreiteilige Formen und Wiederholungsschemata sind also eine Art formale Grundlage der *Missa solemnis*?

R.J. Nicht die ganze *Missa*! Nur Kyrie und Agnus Dei sind auf konventionelle Art dreiteilig. Das Kyrie hat eine Reprise, das Agnus Dei zwei: es ist, mit seinen drei textlich identischen Anrufungen („Lamm Gottes, der du trägst die Sünden der Welt, erbarme dich unser!“) als ein *Variationssatz* komponiert, nach dem Schema A₁ A₂ A₃: drei thematisch sehr ähnliche aber besetzungsmäßig unterschiedliche „Strophen“, wobei A₁ als eine erste und A₂ als eine zweite Variation der ersten Strophe A fungieren. Die erste Anrufung (h-Moll) ist in der *Missa* ein Bass-Solo mit einem echoartigen Halbchor von vier tiefen Männerstimmen. Die zweite (e-Moll) ist ein Duett für Alt und Tenor, die mittleren Stimmen des Solistenquartetts; auch der Echo-Chor klingt etwas aufgehellt, weil die tiefen Frauenstimmen des Chores hinzutreten. In der letzten Anrufung schließlich sind sowohl das Soloquartett als der Chor vollständig besetzt (e-Moll): als ein abrundender „Abgesang“. Reprisen stiften auch Einheit in den „parataktisch“ (nebenordnend) komponierten Ordinariumsteilen Gloria und Credo. Der Gloria-Anfang („Gloria in excelsis Deo“), der musikalisch eine Öffnung von Grundton zum Quintton (D-A) herstellt und symbolisch vielleicht eine Sakralhandlung illustriert (das Heben der Arme des Priesters?), kehrt dreimal als Ritornell und ein letztes Mal als Epilog der Schlussfuge zurück. Auch der Credo-Anfang fungiert, wie wir schon sahen, als ein einheitsstiftendes Ritornell.

3. Vgl. Paul Bekker, *Beethoven*, Schuster & Loeffler, Berlin & Leipzig, 1912, S. 378

Friedensfest - Dreimal Krieg

M.B. Beethoven hat den Schluss des Agnus Dei mit „Bitte um innern und äußern Frieden“ überschrieben. Ist die *Missa solemnis* eine Messe für den Frieden?

R.J. Ich glaube, ja. Mit „Frieden“ meint er das Fernbleiben von Krieg zwischen den Menschen (d.h. den äußeren Frieden) und im Menschen selbst (den inneren Frieden). Letzteres kann mit „innere Zerrissenheit“ oder „Gewissenspein“ übersetzt werden. Gefühle, die Beethoven sehr gut kannte. Er komponierte das Bitten viel weniger bildhaft als den Frieden selbst und sogar, nach eigener Angaben auf einem Skizzenblatt, das „Resultat des Friedens: Ruhe“ (Ausgeglichenheit, Unbeschwertheit) und „Lustigkeit“. Das erklärt, warum er ein *Allegretto vivace* im Sechachteltakt vorschreibt, von Leopold Mozart als „artig, tändelnd und scherzhaft“ beschrieben. Viele witzige Begleitfiguren und spielerische leichte Sechzehntelläufe im Orchester verstärken die Idee eines Friedensfestes. Ein schleppendes Tempo würde alle „Lustigkeit“ verschwinden lassen! Was Beethoven hervorzaubert, ist das in der *Zauberflöte* besungene Himmelreich auf Erden. Er meint durchaus den politischen Frieden!

M.B. Ignaz von Seyfried, Komponist, Dirigent und langjähriger Beethoven-Freund, schrieb über dieses *Allegretto*: „Diese Töne sprechen die demutsvolle Bitte einer andächtigen Gemeinde – Herr! Schenk uns den ewigen Frieden - nicht aus.“

R.J. Wo steht im lateinischen Text der Messe („*Dona nobis pacem*“) das Wort „ewigen“? Seyfried hat die Texte der Messe und des *Requiem*s verwechselt; dort heißt es: „*Dona eis requiem sempiternam*“ („gib ihnen Ruhe auf ewig“)!

M.B. Der politische Frieden wird allerdings, nach Haydns Beispiel (*Missa in tempore belli*, 1797), viel drastischer, durch Kriegsepisoden unterbrochen, die zeigen wollen, dass der Friede immer brüchig sein wird...

R.J. Die musikalische Heterogenität der drei Kriegsepisoden fällt auf. Darum vermute ich, dass Beethoven drei verschiedenartige Kriege vor Augen hat. Der erste Krieg wäre als „äußerer Krieg“ zu deuten, der zweite als „innerer“ und der dritte als „apokalyptischer“ Krieg.

M.B. Das müssen sie näher erläutern...

R.J. Der *erste* Krieg ist ein äußerer Krieg (*Allegro assai*, Viervierteltakt). Eine feindliche Armee zerstört das Friedensfest. Wir hören einen Paukenwirbel auf einem Ton (F) der mit der herrschenden Tonart (D-Dur) auf härteste Art disharmoniert, die Militärsignale der Kriegstrompeten, die ängstliche Reaktion der Solosänger, und das panikartige Zittern der Streicher, kurz, eine dramatische Opernszene. Beethoven vertont seine eigene Erinnerung an das Jahr 1809, als Napoleonische Truppen Wien belagerten und er so erschüttert war, dass er in einem Keller bei seinem Bruder Caspar „den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören“ (Ferdinand Ries).

Der *zweite* Krieg spielt sich im Inneren des Menschen ab (*Presto*, Zweihalbetakt). Nach einer kurzen modifizierten Reprise der Friedensfesttöne beginnt eine textlose Musik Krieg mit sich selbst zu führen, *fortissimo* und *presto* wie im unbequemen *Osanna* des Sanctus. Der Kampf ist gnadenlos, grausam, unerbittlich. Der Abschnitt ist ein Bravourstück des Kontrapunkts. Es gibt zwei Themen, nennen wir sie A und B, beide dreitaktig. Sie passen sowohl als Oberstimme als auch als Unterstimme zueinander, aber charaktermäßig sind sie Gegenspieler. Thema A (*staccato*: Terzabstieg + Trillerfigur + Oktavsprung) ist gebieterisch und unnachgiebig; Thema B (*legato*), abgeleitet aus einem Motiv, das vorher dem Wort „*pacem*“ (Frieden) zugeordnet war, ist rastlos und angsterfüllt. Repräsentieren das dominierende Thema A das Böse, und das demütige Thema B das Gute?

Der *dritte*, unmittelbar anschließende Krieg ist der apokalyptische Endkrieg der Menschengeschichte. Die Hörner, Trompeten, Posaunen und Pauken, die während der „inneren“ Kriegsepisode geschwiegen hatten, steigen wieder ein. Ein zweiter Einbruch einer Armee, dieses Mal einer himmlischen. Christus erscheint als siegreicher Anführer der „himmlischen Heerscharen“, die ihm zujubeln (Chor: „Agnus, Agnus Dei!“). Bei genügend Imaginationskraft hört man im Orchester dröhnende Kanonenschläge (synkopische *sforzando*-Akkorde) und einen Galopprrhythmus, Es ist, als ob Christus, wie der „Reiter auf dem weißen Pferd“ in der *Offenbarung des Johannes*, sein Engelsheer gegen den roten Drachen – das Sinnbild des Teufels – antreiben würde.

M.B. Das klingt sehr historisch interpretiert. Kannte sich Beethoven denn in der Geschichte des Christentums überhaupt aus?

R.J. Die Geschichte der Christenverfolgung faszinierte ihn, er plante zur Zeit der *Missa*-Komposition ein Oratorium über den Sieg des römischen Kaisers Konstantin an der Milvischen Brücke (312). Am Vorabend der Schlacht hatte der Kaiser eine Vision, die ausschlaggebend wurde für seine Bekehrung zum Christentum. Eine Deutung der dritten Kriegsepisode als Endzeitvision gewinnt an Plausibilität, wenn man bedenkt, dass eschatologische Oratorien mit Titeln wie „Die letzten Dinge“ im Umfeld Beethovens beliebt waren (Joseph Eybler, Louis Spohr).

M.B. Trotz der Brutalität der furchterregenden Kriegseinbrüche kehrt das „lustige“ *Allegro vivace* in neuen Variationen wieder. Ist der Schluss des Agnus Dei nicht ein Antiklimax?

R.J. Er ist humorvoll! Ein schüchterner Versuch der Pauke, das Friedensfest ein letztes Mal zu stören, scheitert kläglich. Sie klingt jetzt eher schlecht gestimmt als bewusst disharmonierend. Ihr überraschendes B irritiert nur noch, weil die Tonart D-Dur definitiv unanfechtbar ist. Sie findet keine Unterstützung der anderen Kriegsinstrumente mehr und muss sich in den Sechachteltakt integrieren, was sie natürlich nicht schafft. Statt furchterregend wirkt die Passage wie ein „musikalischer Spaß“, nicht wie ein letztes, ominöses „Kriegsgrollen“. Die vier letzten Orchestertakte sind nicht einfallslos, wie manchmal behauptet wird. Sowie der große Theologe Karl Barth in der Nacht seines Todes, scheint Beethoven hier zu sagen: „Gott ist kein Gott der Toten, aber der Lebendigen!“ Ein optimistischer Schluss – mit Ausrufezeichen.

Demut

M.B. Die Musikkritik hat bis heute unanim Beethovens Willkür in den Aufforderungen an die Singstimmen angeklagt. Wenn wir Anton Schindler glauben dürfen, nannte Caroline Unger, die Altistin der (Teil-) Uraufführung der *Missa solemnis* in Wien, den Komponisten einen „Tyranen aller Singorgane“. Ihre Kollegin, die Sopranistin Henriette Sontag, sagte, „sie habe im Leben so was Schweres nicht gesungen“. Wie sehen Sie, als Sänger, das Problem mit der extrem hohen Sopranpartie der *Missa*?

R.J. Was heißt „im Leben?“ Die Sontag war 18 Jahre alt! Sie hatte eine leichte, instrumental geführte Stimme mit brillanten Koloraturen, Spitzentöne die als „Silberglockchen“ beschrieben wurden, und ein perfektes, von Berlioz bewundertes *Sotto voce*. Als Anführerin des „Engelchores“ der vier Solostimmen muss sie eine Idealbesetzung gewesen sein. Aber sie war zu jung, schon zu berühmt und zu sehr mit den Noten beschäftigt, dass sie kein Bedürfnis hatte, darüber nachzudenken, was dieser exzentrische Komponist mit seinem exzentrischen Schreibstil ausdrücken wollte. Der Stress für alle Ausführenden des Konzerts im Theater am Kärntnertor (7. Mai 1824) war kolossal: zusammen mit der Uraufführung dreier „Hymnen“ aus der *Missa solemnis* (Kyrie, Credo, Agnus Dei) stand auch die Uraufführung der *Neunten Sinfonie* auf dem Programm! Ich glaube, dass bei Beethoven keine „Willkür“ im Spiel war.

M.B. Sie glauben, die *Missa* ist von Beethoven ganz bewusst so „schwer singbar“ komponiert worden?

R.J. Der hohe Ambitus der Sopran(chor)stimme war ein Symbol für die Unerreichbarkeit des Göttlichen. Der Himmel ist unfassbar weit weg von uns Menschen. Wir können versuchen, ihm nahe zu kommen, aber wir scheitern daran. Generell kann der extreme Schwierigkeitsgrad der *Missa*, wie Sven Hiemke schreibt, als *Kalkül* Beethovens gedeutet werden: „als gelte es bei dem (kompositorischen und aufführungspraktischen) Versuch einer Hinwendung zu Gott *menschliche Mühe hörbar zu machen*.“⁴

M.B. Haben sie ein konkretes Beispiel, das illustriert, wie Beethoven diese Mühe Gott nahe zu kommen ausdrückt?

R.J. Die Schlussfuge des Credo! Sie ist eine lange Meditation (166 Takte) über den letzten, sehr kurzen Text-Abschnitt (fünf Worte) *Et vitam venturi saeculi* („und das Leben in der zukünftigen Weltzeit“). Nach der Auferstehung der Toten (*resurrectionem mortuorum*) wird die zukünftige Weltzeit (*venturi saeculi*) im Vergleich zum irdischen Leben nicht „anders“ (*aliter*) sein, auch nicht „vollkommener“ (*totaliter*), aber „vollkommen anders“ (*totaliter aliter*); dort wo Gott wohnt ist die Schöpfung neu. Wilhelm Weber hat in 1897 das Fugenthema als „Höhenflug der schwebenden Seligen zum Himmel“ gedeutet. Und tatsächlich: der erste Abschnitt der Fuge (*Allegretto ma non troppo*) scheint in seinem ruhigen Sarabande-Tempo zu schweben und erklingt überwiegend leise. Nach 67 Takten passiert etwas Verwirrendes: das Tempo beschleunigt sich von *Allegretto* zu *Allegro* und die Doppelfuge (zwei Themen) wird zu einem Tripelfugato (drei Themen), in dem das Hauptthema modifiziert wird und zwei neue Themen hinzukommen. Das auffallendste der beiden ist eine virtuose Achtelkette. Sie wird in den Instrumenten sehr regelmäßig betont (jedes erste von vier Achteln hat ein Akzent), während sie in den Chorstimmen droht auseinanderzufallen! Beethoven scheint ausdrücken zu wollen, dass Gott noch nicht greifbar ist. Man hat das Gefühl, bei den Sängern herrscht Atemnot wie im Hochgebirge: bizarre, synkopische Überbindungen sorgen dafür, dass dieselbe regelmäßig betonte Achtelkette gleichzeitig unregelmäßig betont klingt, was in Webers Fantasie einen Schwindelanfall der „schwebenden Seligen“ suggeriert. Die Ausführenden haben die heikle Aufgabe, das Unkoordinierbare zu koordinieren. Im abschließenden, feierlichen *Grave* öffnet sich für die „schwebenden Seligen“ endlich der Himmel. Die vier Solosänger scheinen schon in der jenseitigen Welt angekommen zu sein. Sie sind zu „himmlischen Geistern“ geworden. Die Schwindelanfall-Passage ließ den entzückten Komponisten, laut Anton Schindler, seine eigene Menschlichkeit fühlen, „denn im Schweiß seines Angesichts schlug er sich Takt für Takt mit Händ' und Füßen die Taktteile, eher er die Noten zu Papier brachte, bei welcher Gelegenheit ihm sein Hauswirt die Wohnung kündete“.

M.B. Wenn man die Partitur betrachtet, fällt sogleich die kontrastreiche Dynamik auf, in der *pianissimo* und *fortissimo* ständig abwechseln. Pochen zwei Herzen in der Brust der *Missa solemnis*, basiert die Messe überspitzt formuliert auf Kontrasten?

R.J. Beethovens schreiende, oft übertrieben anmutenden Kontraste in der Abstufung der Tonstärke des Orchesters sind ein Teil seines Konzepts einer zukunftsweisenden *expressionistischen* „Inhaltsdynamik“. Mit „Expressionismus“ sei hier nicht die musikhistorische Stilrichtung dieses Namens gemeint aber die kunsthistorische. Nehmen wir die Stelle im Gloria, wo im Textabschnitt „*Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis*“ (Der du sitzt zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser) beim Einsatz der Posaunen der radikalste harmonische Bruch der ganzen Komposition auftritt, ohrenbetäubend laut und schockierend grell. (F-Dur / Fis-Moll!), ein „grausiger, das Blut erstarren machender Anprall“ (Weber). Ich denke bei dieser Passage an Edvard Munchs erschütterndes Bild *Der Schrei* (1893), das eine menschliche Figur unter einem roten Himmel zeigt, die ihre Hände gegen den Kopf presst, während sie Mund und Augen angstvoll aufreißt. August Strindberg deutete das Bild als einen „Schrei des Entsetzens vor der Natur, die vor Zorn errötet und sich anschickt, durch Sturm und Donner zu den tödlichen kleinen Wesen zu sprechen, die sich einbilden, Götter zu sein, ohne ihnen zu gleichen.“ Genauso haarscharf kommentiert

Birgit Lodes die „grausige“ Stelle im Gloria: „Der Mensch fühlt sich nicht mehr nur niedergedrückt angesichts der Größe und Herrlichkeit Gottes, sondern stellt sich ihm *entgegen* in übermenschlicher Anstrengung.“ In einer letzten Wiederholung des „*Miserere nobis*“ verlässt Beethoven bei extrem unruhiger Dynamik die objektive Ebene des liturgischen Textes total. Die Sänger (Soli + Chor) „tragen selbst in dem heiligen Text die schmerzliche Interjektion ihres persönlichen Gefühls hinein“ (Weber), was von den Cäcilianern selbstverständlich als subjektivistisch-willkürliche Manipulation des Textes („*AH! Miserere nobis*“) angeprangert wurde.

M.B. Sie vergleichen anachronistisch die *Missa solemnis* nun mit Edward Munchs „*Der Schrei*“. Allerdings bleiben sie gleichzeitig der historisch informierten Aufführungspraxis treu: sie haben die historische Choraufstellung links und rechts des Orchesters wiederhergestellt.

R.J. Das war aufregend! Bis Ende des 19. Jahrhunderts war bei Oratorien der Chor seitlich oder sogar an der Vorderseite des Orchesters postiert, niemals dahinter, unter der Bedingung, dass das Orchester amphitheatrisch aufgebaut werden konnte. Die Vorteile in der *Missa solemnis* sind erheblich: erstens wird ein Spitzenchor sogar in den exponiertesten Stellen noch unangestrengt singen können und zweitens wird das Publikum den für Beethoven so wichtigen und persönlich durchlebten Text besser verstehen. Als ein Engelchor, *hinter* dem Orchester, wirkt das Solistenquartett am sinnvollsten. So, vermute ich, hat Beethoven es geträumt: vier entfernte Himmelsstimmen im Dialog mit einem irdischen Chor vorne, wie aus der scharf kontrastierenden Dynamik für Chor (laut) und Soli (piano, echoartig) im KYRIE hervorgeht.

M.B. Inwieweit haben Beethovens Frustrationen, seine Musik nie mehr hören zu können, bei seiner extremen Dynamik eine Rolle gespielt?

R.J. Ohne seine Taubheit hätte Beethoven die *Missa* einstudieren und dirigieren können. Vielleicht hätte er einige dynamische Angaben korrigiert. Wer weiß? Manchmal ist die vorgeschriebene Dynamik kaum praktisch umsetzbar, ohne die Balance zwischen Bläser- und Streicherstimmen zu erschweren. Behutsame Retuschen sind ab und zu unumgänglich. Sie sollen aber nie Beethovens Intentionen mit seiner Dynamik verraten, und schon gar nicht seine Instrumentierung ändern! Vor seinem Kollegen Adrian Boult gab Arturo Toscanini zu, er habe „entsetzliche Angst, dass die Sologeige im *Benedictus* nicht deutlich genug zu hören sei. Er fragte mich sogar, ob er nicht die *Sforzandi* in den Blechbläsern und den Pauken weglassen solle“. Der Maestro änderte nichts.

M.B. Vergleicht man die *Missa solemnis* mit anderen Messkompositionen seiner Zeit fällt auf, dass sie keine Soloarie enthält, ganz anders als z.B. in Mozarts c-Moll-Messe.

R.J. Weil Beethovens Konzept keinen Raum für sängerische Selbstdarstellung bietet. Trotz ihrer kompositorischen Brillanz und ihrer Monumentalität ist die *Missa* voller Demut. Für die Ausführenden – und das Publikum! – ist sie ein anstrengendes, unbequemes Werk. Das war sie auch für Beethoven! Im gleichen Jahr wie die Uraufführung der *Missa solemnis* (7. April 1824, in St. Petersburg) machte der Komponist wohl eine Anspielung auf seine mühsame Kompositionsarbeit, als er dem Harfenisten Johann Andreas Stumpff während eines gemeinsamen Ausflugs erklärte: „Wenn ich am Abend den Himmel staunend betrachte und das Heer der ewig in seinen Grenzen schwingenden Lichtkörper, Sonnen und Erden genannt, dann schwingt sich mein Geist über diese soviel Millionen Meilen entfernten Gestirne hin zur Urquelle, aus welcher alles Erschaffene strömt und aus welcher ewig neue Schöpfungen entströmen werden. Wenn ich dann und wann versuche, meinen aufgeregten Gefühlen in Tönen eine Form zu geben – ach, dann finde ich mich schrecklich getäuscht: Ich werfe mein besudeltes Blatt auf die Erde und fühle mich fest überzeugt, dass kein Erdgeborener je die himmlischen Bilder, die seiner aufgeregten Fantasie in glücklicher Stunde vorschwebten, durch Töne, Worte, Farbe oder Meißel darzustellen imstande sein wird.“

⁴ Sven Hiemke, *Ludwig van Beethoven. Missa Solemnis*, 2003

KYRIE

1. Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

GLORIA

2. Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
3. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
4. Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
5. Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
6. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

7. Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem cœli et terræ,
visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum, Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia sæcula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum,
consubstantiali Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui, propter nos homines,
et propter nostram salutem,
descendit de cœlis.
8. Et incarnatus est de Spiritu Sancto,
ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilato passus et sepultus est.
9. Et resurrexit tertia die
secundum Scripturas.
Et ascendit in cœlum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.

KYRIE

Seigneur, prends pitié.
Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

GLORIA

Gloire à Dieu au plus haut des cieux.
Et paix sur la terre aux hommes qu'il aime.
Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions.
Nous te rendons grâce pour ton immense gloire.
Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu le Père tout-puissant.
Seigneur Fils unique, Jésus-Christ.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père.
Toi qui enlèves le péché du monde,
prends pitié de nous.
Toi qui enlèves le péché du monde,
reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père,
prends pitié de nous.
Car toi seul es Saint, toi seul es Seigneur.
Toi seul es le Très-Haut, Jésus-Christ.
Avec le Saint-Esprit
dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

CREDO

Je crois en un seul Dieu,
le Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de l'univers visible et invisible.
Je crois en un Seigneur, Jésus-Christ,
le Fils unique de Dieu,
né du Père avant tous les siècles.
Dieu né de Dieu, lumière né de la lumière,
vrai Dieu, né du vrai Dieu.
Engendré, non pas créé,
de même nature que le Père,
par qui tout a été fait.
Pour nous les hommes,
et pour notre salut,
il descendit du ciel.

Par l'Esprit-Saint, il a pris chair
de la Vierge Marie,
et s'est fait homme.
Crucifié pour nous sous Ponce Pilate,
il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.

Il ressuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures.
Et il monta au ciel ;
il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la gloire,
pour juger les vivants et les morts,
et son règne n'aura pas de fin.

KYRIE

Lord, have mercy on us.
Christ, have mercy on us.
Lord, have mercy on us.

GLORIA

Glory to God in the highest,
and on earth peace to men of good will.
We praise Thee, we bless Thee,
we adore Thee, we glorify Thee.
We give Thee thanks for Thy great glory.
O Lord God, heavenly King, God the Father almighty.
O Lord Jesus Christ, the only-begotten Son!
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father.
Who takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Who takest away the sins of the world,
receive our prayer.
Who sittest at the right hand of the Father,
have mercy upon us.
For Thou only art holy, Thou only art Lord,
Thou only, O Jesus Christ, art most high,
together with the Holy Ghost
in the glory of God the Father. Amen.

CREDO

I believe in one God,
the Father almighty,
maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
I believe in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten Son of God,
born of the Father before all ages,
God of God, light of light,
true God of true God;
begotten not made;
consubstantial with the Father;
by Whom all things were made.
Who for us men,
and for our salvation,
came down from heaven.

And was incarnate by the Holy Ghost,
born of the Virgin Mary;
and was made man.
He was crucified also for us,
suffered under Pontius Pilate, and was buried.

And the third day He rose again
according to the Scriptures;
and ascended into heaven.
He sitteth at the right hand of the Father;
and He shall come again with glory
to judge the living and the dead;
and His Kingdom shall have no end.

KYRIE

Herr, erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.

GLORIA

Ehre sei Gott in der Höhe.
Und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens sind.
Wir loben Dich, wir preisen Dich,
wir beten Dich an, wir verherrlichen Dich.
Wir sagen Dir Dank ob Deiner großen Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels, Gott, allmächtiger Vater!
Herr Jesus Christus, eingeborener Sohn!
Herr und Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters!
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
nimm unser Flehen gnädig auf.
Du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.
Denn Du allein bist der Heilige, Du allein der Herr
Du allein der Höchste, Jesus Christus.
Mit dem Heiligen Geiste
in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

CREDO

Ich glaube an den einen Gott,
den allmächtigen Vater,
Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.
Ich glaube an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn.
Er ist aus dem Vater geboren vor aller Zeit.
Gott von Gott, Licht vom Lichte,
wahrer Gott vom wahren Gott.
Gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater,
durch ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen
und um unseres Heiles willen ist er
vom Himmel herabgestiegen.

Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist
aus Maria der Jungfrau,
und ist Mensch geworden.
Gekreuzigt wurde er sogar für uns;
unter Pontius Pilatus hat er den Tod erlitten und ist begraben worden.

Er ist auferstanden am dritten Tage,
gemäß der Schrift.
Er ist aufgefahren in den Himmel
und sitzt zur Rechten des Vaters.
Er wird wiederkommen in Herrlichkeit,
Gericht zu halten über Lebende und Tote,
und seines Reiches wird kein Ende sein.

Credo in Spiritum Sanctum Dominum et
vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit ;
qui cum Patre et Filio simul adoratur et
conglorificatur ;
qui locutus est per prophetas.
Credo in unam, sanctam, catholicam et
apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptismum in remissionem
peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
10. et vitam venturi sæculi. Amen.

SANCTUS

11. Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cœli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

BENEDICTUS

13. Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

AGNUS DEI

14. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei,
15. dona nobis pacem.

Je crois en l'Esprit-Saint, qui est Seigneur
et qui donne la vie ;
il procède du Père et du Fils ;
avec le Père et le Fils, il reçoit même adoration
et même gloire ;
il a parlé par les Prophètes.
Je crois en l'Église, une, sainte, catholique
et apostolique.
Je reconnais un seul baptême
pour le pardon des péchés.
J'attends la résurrection des morts,
et la vie du monde à venir. Amen.

SANCTUS

Saint, le Seigneur, Dieu des armées.
Le ciel et la terre sont remplis de sa gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

BENEDICTUS

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux.

AGNUS DEI

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
prends pitié de nous.
Agneau de Dieu,
donne-nous la paix.

I believe in the Holy Ghost, the Lord
and giver of life,
Who proceedeth from the Father and the Son,
Who together with the Father and the Son
is adored and glorified;
Who spoke by the Prophets.
I believe in one holy catholic
and apostolic Church.
I confess one baptism f
or the remission of sins.
And I await the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.

SANCTUS

Holy, holy, holy, Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of Thy glory.
Hosanna in the highest.

BENEDICTUS

Blessed is he that cometh in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

AGNUS DEI

Lamb of God, Who takest away the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God,
Grant us peace.

Ich glaube an den Heiligen Geist, den Herrn
und Lebensspender,
der vom Vater und vom Sohne ausgeht.
Er wird mit dem Vater und dem Sohne zugleich
angebetet und verherrlicht ;
er hat gesprochen durch die Propheten.
Ich glaube an die eine, heilige, katholische
und apostolische Kirche.
Ich bekenne die eine Taufe
zur Vergebung der Sünden.
Ich erwarte die Auferstehung der Toten.
Und das Leben der zukünftigen Welt. Amen.

SANCTUS

Heilig, Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

BENEDICTUS

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

AGNUS DEI

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser.
Lamm Gottes,
gib ihnen den ewigen Frieden.



Beethoven vivant ! Derrière l'apparente banalité de l'expression, une démarche réunit l'ensemble des artistes harmonia mundi impliqués dans cette collection 2020-2027, entre le 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven et le 200^e anniversaire de sa mort. Au-delà des clichés, tel celui du misanthrope conduit à concevoir les constructions sonores les plus élaborées de son temps sans pouvoir en entendre le moindre résultat, se cache un homme, un vrai, fait de chair et d'os, en prise quotidienne avec la matière musicale entre autres misères de la condition humaine. Appréhender un "Beethoven vivant" revient à essayer de se glisser, autant que possible, dans la peau de ces Viennois qui l'ont entendu pour la première fois au tournant du XIX^e siècle : les plus privilégiés d'entre eux jouissaient parfois de la possibilité d'entendre la "divine musique" d'un Haydn et d'un Mozart, hérauts de ce que nous appelons aujourd'hui le *style classique*. Foin des conventions ! Mais si l'on veut aller plus loin, commence alors un long travail d'exploration : il faut consulter les manuscrits, couverts de ratures, comparer les éditions originales, bousculer les traditions d'interprétation si nécessaire. Ce travail d'interprète au sens propre se situe au cœur du projet harmonia mundi. Par exemple, les symphonies seront jouées non seulement sur instruments d'époque (et parfois sans "chef" au sens moderne du terme), mais aussi en compagnie d'autres œuvres marquantes de leur temps. Les musiciens de l'Akademie für Alte Musik Berlin ont su mettre en perspective *Le Portrait musical de la nature* d'un certain Knecht (ca 1784) avec la *Symphonie Pastorale*, de vingt-trois ans sa cadette, et ceux des Siècles, la *Symphonie à 17 parties* de Gossec (1809) avec la presque contemporaine *Cinquième* (1808). Pablo Heras-Casado raconte l'histoire de la *Neuvième* en remontant à sa source, l'énigmatique *Fantaisie chorale*. Et quoi de plus excitant pour Kristian Bezuidenhout que de relever sur un piano d'époque le défi des Concertos face aux virtuoses du Freiburger Barockorchester ? Andreas Staier explore ce moment crucial où Beethoven, au bord du désespoir, s'engage dans "un nouveau chemin". Avec la *Missa Solemnis*, René Jacobs questionne le rapport entre l'artiste et son Créateur ; dans *Leonore*, il décèle un idéal d'opéra que ne sera jamais *Fidelio*. La démarche sera aussi prolongée sur instruments modernes : Nikolai Lugansky et Paul Lewis portent un regard nouveau sur les dernières sonates et les *Bagatelles*, tandis que l'Ensemble Resonanz interroge d'autres versions des concertos pour piano (n° 4) et pour violon. Cette liste, en rien exhaustive, montre à quel point les artistes harmonia mundi se sont efforcés de percer une part supplémentaire de vérité de ce personnage solidement ancré dans son époque ; au-delà du révolutionnaire prométhéen, apparaît en filigrane un idéaliste saisi notamment dans son corps-à-corps quotidien avec des instruments indociles... Et ce Beethoven-là s'avère prodigieusement VIVANT !

© harmonia mundi 2020

"Beethoven alive!" Behind the seeming banality of the expression lies an approach shared by all the harmonia mundi artists involved in this 2020-2027 collection, which will run from the 250th anniversary of Beethoven's birth to the 200th anniversary of his death. Behind the story of the misanthrope who came to conceive the most elaborate musical structures of his time without being able to hear a single note of how they sounded, there hides a man, a real man of flesh and blood, who grappled with the matter of music every day of his life, along with other miseries of the human condition. To grasp what 'Beethoven alive' can be is to try, as far as possible, to get inside the skin of those Viennese who first heard him at the turn of the nineteenth century: the most privileged among them sometimes enjoyed the opportunity to hear the 'divine music' of Haydn and Mozart, the heralds of what we now call *the Classical style*. A fig for convention! But if we want to go further than that, a long process of exploration begins: we must consult the manuscripts with their multiple erasures, compare the contemporary editions, shake up the performing traditions if necessary. This process of *interpretation*, in the literal sense, lies at the heart of harmonia mundi's project. For example, the symphonies will be performed not only on period instruments (and sometimes without a 'conductor' in the modern sense of the word), but also in the company of other outstanding works of their time. The musicians of the Akademie für Alte Musik Berlin have chosen to set the *Pastoral* Symphony in perspective with *Le Portrait musical de la nature* of the little-known Knecht, written twenty-three years before it (c. 1784), while the members of Les Siècles pair Gossec's *Symphonie à 17 parties* (1809) with its almost exact contemporary, Beethoven's *Fifth* (1808). Pablo Heras-Casado tells the story of the Ninth by going back to its source, the enigmatic Choral Fantasy. And what could be more exciting for Kristian Bezuidenhout than to take up the challenge of the concertos on a period fortepiano alongside the virtuosos of the Freiburger Barockorchester? Andreas Staier explores that crucial moment when Beethoven, on the brink of despair, embarked on 'a new path'. With the *Missa Solemnis*, René Jacobs explores the relationship between the artist and his Creator; he identifies, in *Leonore*, an operatic ideal that *Fidelio* was never to achieve.

The approach will also be extended to modern instruments: Nikolai Lugansky and Paul Lewis take a new look at the late sonatas and the bagatelles, while the Ensemble Resonanz investigates variant versions of the Fourth Piano Concerto and the Violin Concerto.

This list, shows just how hard the artists of harmonia mundi have striven to tease out new truths about this personality firmly rooted in his time; beyond the Promethean revolutionary, we glimpse an idealist, seen especially in his daily struggles with intractable instruments . . . Even though the image must always remain a little blurred, a little unreal, this Beethoven is prodigiously ALIVE!

Translation: Charles Johnston

„Beethoven lebt!“ : Diese scheinbar abgedroschene Aussage steht für ein Vorhaben, in das die Gemeinschaft der Künstler von harmonia mundi eingebunden wird: die Reihe 2020-2027, die sich auf die Zeitspanne vom 250. Geburtstag Beethovens bis zu seinem 200. Todestag bezieht. Hinter der Geschichte des Misanthropen verbirgt sich ein wirklicher Mensch aus Fleisch und Blut, einer, den die Unbilden der menschlichen Existenz treffen und der einen täglichen Kampf mit der musikalischen Materie führt und die raffiniertesten Klangkonstruktionen seiner Zeit schafft, ohne dass er auch nur ein minimales Resultat davon zu hören bekommt. Will man sich Beethoven „verleibendigen“, gilt es zu versuchen, sich so gut wie möglich in jenes Wiener Publikum hineinzuversetzen, das ihn an der Wende zum 19. Jahrhundert hörte. Wer privilegiert war, bekam ab und an die Möglichkeit, die „göttliche Musik“ eines Haydn oder Mozart zu genießen, die Vorreiter des Stils waren, den wir heute „klassisch“ nennen. Schluss mit den Konventionen! Beethoven war der innovativste Vertreter dieser „Klassiker“ und fraglos auch der Totengräber einer aus dem Ancien Régime hervorgegangenen Epoche, und zwar zu dem Zeitpunkt, an dem sich bereits die wilde Romantik eines Berlioz oder die zartere eines Schubert bemerkbar machte. Diese selbst waren es, die sich, wenn auch oft widerwillig, an der Errichtung der genannten „Statue des Komturs“ beteiligten. Man kennt die Fortsetzung, für die insbesondere Joseph Karl Stieler's Portrait als ein Symbol steht, das dann selbst zur Ikone wurde, bevor sich Andy Warhol seiner bediente, usw. Sieht man die populären Abbildungen, die seit 200 Jahren unablässig im Umlauf sind – heute auf den Streaming-Plattformen –, fällt es nicht schwer, dahinter einen musikalischen Schöpfer ganz anderer Art zu sehen, der nämlich mit seiner Materie kämpfte wie später Rodin mit dem Modellierten. Will man noch weiter gehen, muss man sich einer aufwändigen Arbeit hingeben: Manuskripte durchsehen, in denen es von Streichungen wimmelt, alte Editionen abgleichen und gängige Interpretationen wenn nötig von Grund auf ändern. Diese Arbeit der *Interpretation* im wörtlichen Sinn stellt das Herzstück dieses Projekts von harmonia mundi dar. So werden z.B. die Symphonien nicht nur auf historischen Instrumenten gespielt (und manchmal ohne den Dirigenten der modernen Art), sondern auch zusammen mit anderen bedeutenden Werken jener Epoche. Die Akademie für Alte Musik Berlin hat *Le Portrait musical de la nature* (ca 1784) eines gewissen Knecht mit der 23 Jahre später entstandenen *Pastorale* in den Blick genommen und das Orchester Les Siècles die *Symphonie à 17 parties* (1809) von Gossec mit der fast zeitgleich entstandenen *Fünften Symphonie* (1808). Pablo Heras-Casado erzählt die Geschichte der *Neunten*, indem er zu deren Quelle zurückgeht, der rätselhaften *Chorfantasie*. Und was könnte es für Kristian Bezuidenhout Spannenderes geben als zusammen mit dem virtuosos Freiburger Barockorchester und auf einem historischen Pianoforte die Herausforderung der Klavierkonzerte anzunehmen? Andreas Staier beschäftigt sich mit jenem entscheidenden Moment, in dem sich Beethoven in äußerster Verzweiflung für einen „neuen Weg“ entscheidet. Mit der *Missa Solemnis* geht René Jacobs der Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Schöpfer nach; und er deckt in *Leonore* das Ideal einer Oper auf, dem *Fidelio* nie entsprechen wird. Bei dem Vorhaben kommen aber auch moderne Instrumente zum Einsatz: Nikolai Lugansky und Paul Lewis betrachten die letzten Sonaten und die *Bagatellen* für Klavier aus einem neuen Blickwinkel, während das Ensemble Resonanz neuen Versionen der Klavierkonzerte (Nr. 4) und des Violinkonzerts nachspürt. Diese spannende und bei weitem nicht vollständige Aufzählung zeigt, wie sehr sich die Künstler von harmonia mundi bemüht haben, einen weiteren Teil der Wahrheit über diese in ihrer Zeit fest verankerte Persönlichkeit aufzudecken; jenseits des Revolutionärs von der Art eines Prometheus, jenseits des Universalhelden ist deutlich sichtbar ein Idealist, der täglich einen „Nahkampf“ mit widerspenstigem Material führt... Mag dieses Bild auch für immer etwas verschwommen, ein wenig unwirklich bleiben, jener Beethoven ist jedenfalls quicklebendig!

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

2019-2021 RELEASES



The Complete Piano Concertos

Vol. 1: nos. 2 & 5 'Emperor'

Vol. 2: no. 4 & Overtures

Vol. 3: nos. 1 & 3

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

Freiburger Barockorchester

Pablo Heras-Casado

Piano Concertos

nos. 4 (new edition) & '6'

(transcr. of Violin Concerto)

Gianluca Cascioli, modern piano

Ensemble Resonanz, Riccardo Minasi

Triple Concerto

Trio in D major (Symphony no. 2 op. 36)

Isabelle Faust, violin

Jean-Guihen Queyras, cello

Alexander Melnikov, fortepiano

Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado

Symphonies nos. 1 & 2

With **C. P. E. BACH, Symphonies**

Akademie für Alte Musik Berlin

Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 3 'Eroica'

With **MÉHUL, 'Les Amazones' Overture**

Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphonies nos. 4 & 8

With **WRANITZKY, Grande sinfonie caractéristique**

pour la paix avec la République française op. 31

Akademie für Alte Musik Berlin

Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 5

With **GOSSEC, Symphonie à 17 parties**

Les Siècles, François-Xavier Roth

Symphony no. 6 'Pastoral'

With **KNECHT, Le Portrait musical de la Nature ou**

Grande Symphonie

Akademie für Alte Musik Berlin

Bernhard Forck, Konzertmeister

Symphony no. 7

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (Ballet)

Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz

Symphony no. 9 'An die Freude'

Choral Fantasy for piano*, choir & orch.

*Kristian Bezuidenhout, fortepiano**

Freiburger Barockorchester / Zürcher Sing-Akademie

Pablo Heras-Casado, conducting

'Ein neuer Weg'

Piano Sonatas Opp. 31 nos. 1, 2 'The Tempest' & 3

Variations in F op. 34 / 'Eroica' Variations op. 35

Andreas Staier, fortepiano

Piano Sonatas

Opp. 101, 109 & 111

Nikolai Lugansky, piano

Bagatelles Opp. 33, 119 & 126

Fantasia op. 77 & Rondo a capriccio op. 129

Paul Lewis, piano

The Complete String Quartets

Vol. 1: 'Inventions' (nos. 1, 3, 4, 7, 12 & 16)

Vol. 2: 'Revelations' (nos. 2, 8, 9, 10, 15)

Vol. 3: 'Apotheosis' (nos. 5, 6, 11, 13, 14 & Grosse Fuge)

Cuarteto Casals

Two Cello Sonatas op. 5

Raphaël Pidoux, cello

Tanguy de Williencourt, fortepiano

STRADIVARI, in partnership with PHILHARMONIE DE PARIS

Two Cello Sonatas op. 102

Roel Dieltiens, cello

Andreas Staier, fortepiano

BOX SETS

2019-2021 REISSUES

Complete Piano Sonatas & Concertos

Diabelli Variations

Paul Lewis, piano

BBC Symphony Orchestra

Jiří Bělohlávek, conducting

Chamber Duos & Trios

Isabelle Faust, violin

Jean-Guihen Queyras, cello

Alexander Melnikov, fortepiano

Complete Symphonies

transcribed for piano by FRANZ LISZT

Michel Dalberto, Jean-Claude Pennetier, Alain Planès,

Paul Badura-Skoda, Jean-Louis Haguenaier,

Georges Pludermacher



Already available

Leonore (1805 version)

Marlis Petersen, *Leonore* (Soprano)

Maximilian Schmitt, *Florestan* (Tenor)

Dimitry Ivashchenko, *Rocco* (Bass)

Robin Johannessen, *Marzelline* (Soprano)

Johannes Weisser, *Don Pizarro* (Baritone)

Tareq Nazmi, *Don Fernando* (Bass)

Johannes Chum, *Jaquino* (Tenor)

Zürcher Sing-Akademie
Freiburger Barockorchester

René Jacobs, *conducting*



“Tout à la fois déconcertante et exaltante, cette nouvelle *Leonore* nous prouve que René Jacobs n’a pas encore fini de nous étonner.”

Avant-Scène Opera

“Verdeur des sonorités, mise en valeur des bois, vrombissement des cuivres, cohésion des cordes ; la battue est haletante, mais tout respire l’équilibre, comme dans le chœur des prisonniers, hypnotique.”

Classica

“Cette version de concert est aussi haletante qu’émouvante.”

Télérama

‘This is an exciting account that offers a fresh look at an edition widely perceived to have been superseded by the composer himself.’

BBC Music Magazine

‘Jacobs’s approach is by and large fairly brisk, but such is his authority that tempos throughout invariably seem well judged and he never loses sight of the Singspiel tradition to which the opera belongs. (...) An engagingly fresh look at a work that is so familiar yet in this guise not so familiar, either as to the work or the style of performance.’

Opera

‘*Leonore* may not be the great celebration of political freedom that later generations have valued in *Fidelio*, but historically perhaps it’s something more interesting.’

The Guardian

„Wer Beethovens *Fidelio* liebt und trotzdem immer wieder mit ihm hadert, der findet in dieser interpretatorisch überragenden *Leonore*-Einspielung eine spannende und musikgeschichtlich reizvolle Alternative. Wer einfach mitgerissen werden will, von der leidvollen Liebesgeschichte von Leonore und Florestan, der kann sämtliche Partitur-Vergleiche getrost beiseiteschieben und sich von dieser Aufnahme gefangen nehmen lassen.“

Bayerischer Rundfunk

„Das Klangbild wirkt scharf und knackig, transparent und zugleich haptisch, dergestalt, dass man meint, man könne die samtdunkle Weichheit der Holzbläser mit Händen greifen, den harten Glanz des Blechs als Kühle spüren, sich an den spitzen Violinengirlanden stechen.“

Neue Zürcher Zeitung

„Wie schlüssig er dieses Konzept klanglich umsetzt, ist nicht nur dem ebenso flexibel wie farbig aufspielenden Freiburger Barockorchester zu verdanken, sondern auch einem (weitgehend) homogenen Sängersenble, vorneweg mit einer Marlis Petersen, die der *Leonore* alles gibt, was sie braucht: Zartheit und Willensstärke, Koloraturen-Feinheiten und Sturm-und-Drang-Emphase. [...] Die Aufnahme ist bis in Nischen hinein überlegt vorbereitet, so dass man sich am Ende fragt, warum der spätere Kompromiss-*Fidelio* heute noch so oft der *Leonore* vorgezogen wird.“

Concerti



Découvrez la nouvelle @boutique en ligne

All the latest news of the label and its releases on
www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique" ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Enregistrement : mai 2019, Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)

Réalisation et direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : René Möller

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Philippe Matsas

Illustrations : Ludwig van Beethoven, gravure de William Holl le Jeune, photo Bridgeman Images.

Maquette : Atelier harmonia mundi