

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	9
1 EINLEITUNG	11
2 ZUR TRADITION DER GLORIAVERTONUNG	19
2.1 Aufbau und Inhalt des Gloriatextes	19
2.2 Beethoven und die Geschichte der Gloriavertonung	30
3 ZUM ERSTEN TEIL DES GLORIA BIS „QUI TOLLIS“: BRÜCHE UND BLÖCKE (ODER: VON HIMMEL UND ERDE)	40
3.1 Einführung	40
3.2 Zum ersten Bruch (Takt 42)	49
3.2.1 Analytische Beobachtungen	49
mit drei Exkursen:	
Zur Entstehung des Gloria–Themas	51
Zur Technik der „Entfaltung“	59
Zur Entstehung der Bruchstelle: Negation der Norm	63
3.2.2 Der Bruch von T. 42 aus der Sicht der klassischen Gloria- vertonung und sein Bezug zu Textstruktur und –inhalt ...	70
3.2.3 Zusammenfassende Bemerkungen	79
3.3 Konsequenzen des ersten Bruches im Satzverlauf	80
3.3.1 „Befreiung“ des hängengebliebenen Tones <i>a</i>	81
3.3.2 Kontrast ohne Synthese: Die Vertonung der ersten beiden Textzeilen und die Gesamtanlage des Gloria	90
3.4 Ahnung von Gottes Herrlichkeit	102
4 ZUM „QUI–TOLLIS“: DAS MENSCHLICHE IN DER MUSIK	122
4.1 Tutti und Solo	122
4.2 „Qui tollis“ und „Lebewohl“	125
4.3 Vertonung der ersten Textzeile: Haydn und Beethoven	129
4.4 Zur zweiten Textzeile: Veränderungen	134
4.5 Gliederndes	136
4.6 Zur zweiten Textzeile: Individuelles Rufen und chorisches Rezitieren	139
4.7 Gesamtanlage	147
4.8 „Qui sedes...“	149
4.9 „mehr Ausrufspoesie ... — weit weniger Beschreibungspoesie“ ..	152

5	ZUR FUGE	165
5.1	Einführung	165
5.2	Überblick über das „Quoniam“ und die Anlage der Fuge	166
5.2.1	Das „Quoniam“ — Einleitung der Fuge	166
5.2.2	Zur Anlage der Gloriafuge	169
5.3	Zur Gestalt des Fugenthemas	178
5.3.1	Konvention und Eigenart	178
5.3.2	Zur Entstehung des Fugenthemas in den Skizzen (einschließlich Beethovens Teilabschrift der Kyriefuge aus Mozarts <i>Requiem</i>)	193
5.4	Die Kontrasubjekte	206
5.4.1	Zur Gestalt der Kontrasubjekte	206
5.4.2	Zu den Gründen für die geringe Selbständigkeit der Kontrasubjekte	211
5.5	Von veränderlichen Größen: Zur Verwendung des Themas in der Gloriafuge	216
5.5.1	Thematische Integrität in der Fuge?	216
5.5.2	Das Fugenthema als integrierter „Aggregatzustand“	217
5.5.3	Verschmelzung von Themeneinsatz und Zwischenspiel: Zu den Takten 407 bis 412	220
5.5.4	„Harmonisches Thema“ und aufgebrochene Quintschritt- sequenz: Zu den Takten 434 bis 439	223
5.5.5	Zur Bedeutung der thematischen Veränderungen	231
5.6	Verwendung der Kontrasubjekte: Zur Idee der Rückführung des Fugenthemas in das Gloriathema	233
5.7	Thematisches Unisono als befreiender Höhepunkt der Gloriafuge	238
5.7.1	Einführung	238
5.7.2	Veränderungen in der Deklamation des Fugenthemas	239
5.7.3	Das Unisono-Erscheinen des Themas als Kristallisations- punkt des harmonischen Verlaufs	241
5.7.4	Zur Mehrschichtigkeit in der Fuge	250
5.7.5	Unisono als Übersteigerung der Fuge	257
5.7.6	„Übersteigerung der Fuge“ in anderen späten Fugen von Beethoven	261
5.8	Zur Rolle der Gloriafuge im Satzzusammenhang	269
5.9	Zum Phänomen der Distanz	271

6	ZUM SATZSCHLUSS: ABRUNDUNG UND OFFENES ENDE	276
6.1	Zum Wiederaufgreifen des Satzbeginns am Satzschluß	276
6.1.1	Quellenbefund: Zur Einbeziehung des „Gloria in excelsis“ als Schlußteil	276
6.1.2	Übersteigernde Abrundung	278
6.1.3	Cherubinis Messe F-Dur, CV 145f, als Modell?	282
6.2	Zum Schluß	289
6.2.1	Zur Eigenart der Schlußakte	289
6.2.2	Weg der Distanzierung: Die Entstehung des Gloria- schlusses	297
6.2.3	Zum Verhältnis von Metrum und Rhythmus: Vom „Überquellen“	305
6.2.4	Zur Rolle der vierten Stufe im Gloriasatz	314
6.2.4.1	„schließt in d oder g“	314
6.2.4.2	„O Hoffnung“, „Erfüllung“ und der Erzherzog: „Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!“	322
6.3	Zur Bedeutung der Schlußbildung	334
7	QUELLEN	339
7.1	Übersicht über den Skizzenbestand zum Gloria	339
7.2	Zur Chronologie der Entstehung des Gloriasatzes	341
7.2.1	Zeitliche Einordnung der Skizzen	341
7.2.2	Beethovens Arbeit am Autograph des Gloria	346
7.3	Verwendete Abschriften und Ausgaben	350
7.4	Zu den Nachschriften aus Beethovens Skizzen	351
	ABKÜRZUNGEN	352
	VERWENDETE NOTENAUSGABEN	354
	ZITIERT LITERATUR	358
	REGISTER ERWÄHNTER SKIZZEN UND KOMPOSITIONEN	379