

Dagny Wegner

Requiemvertonungen
in Frankreich
zwischen 1670 und 1850

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
(*doctor scientiae musicae*)
im Fachgebiet Musikwissenschaft
der Hochschule für Musik und Theater Hamburg
(Studiendekanat III)

Gutachter:
Prof. Dr. Wolfgang Hochstein
Prof. Dr. Gisela Vogel-Beckmann

Tag der Abgabe: 10. 3. 2005
Tag der Disputation: 23. 3. 2006

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Diese Arbeit wurde mit $\text{\LaTeX} 2\epsilon$ (Implementation $\text{MiKTeX} 2.4$) unter Verwendung der Dokumentklasse `scrreprt` aus KOMA-Script und des Compilers `pdfelatex` geschrieben. Die für die harmonische Analyse benötigten Symbole wurden mit dem für diese Arbeit entwickelten \LaTeX -package `harmony.sty` gesetzt. Die Notenbeispiele wurden mit `toccataprofessional` erstellt.

Meiner Mutter

Danksagung

Ich danke meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Wolfgang Hochstein, für die Betreuung dieser Arbeit und die fachlichen Anregungen sowie die Möglichkeit der wissenschaftlichen Zusammenarbeit. Auch Frau Prof. Dr. Gisela Vogel-Beckmann danke ich für ihre Unterstützung.

Weiterhin hat eine große Zahl von Studierenden, Musikwissenschaftlern, Freunden und Verwandten in den letzten Jahren in den verschiedensten Rollen zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen. Dafür danke ich insbesondere:

Marc Affelmans, Richard Thomas Beck, Dr. Johannes Bitterling, Romain Feist, Karin Kettner, Melanie Lüttich, Erika Riese, Olaf Riese, Ulrike Schneider, Prof. Dr. Christoph Schönherr, Uta Stromberg, Dr. Arnim Wegner, Dr. Holm Wegner und Sigrun Wegner.

Inhalt

1	Einleitung	1
2	Forschungsstand	9
3	Die Gattung	19
3.1	Requiemtext	19
3.1.1	Entstehung	19
3.1.2	Liturgie	22
3.1.3	Text	25
3.2	Requiemvertonung	37
3.2.1	Geschichte der Requiemvertonung	37
3.2.2	Stellung des Requiems in der Kirchenmusik	40
4	Allgemeine Konventionen der Requiemvertonung	43
4.1	Verschiedene Zentren	43
4.2	Allgemeine Merkmale	48
5	Frankreich	61
5.1	Historischer Hintergrund	61
5.2	Allgemeine musikalische Entwicklung	69
5.3	Kirchenmusik	75
6	Werke und Komponisten	83
6.1	Werklisten	83
6.2	Vertonte Textteile	101
6.3	Biographie und Einordnung	113
6.3.1	Lully	113
6.3.2	Charpentier	118
6.3.3	Gilles	121
6.3.4	Campra	123
6.3.5	Gossec	126
6.3.6	Cherubini	129
6.3.7	Berlioz	132
7	Überblick über die Gesamtwerke	139
7.1	Lully: Dies irae	142
7.1.1	Beschreibung	142

7.1.2	Zum Text	143
7.1.3	Zur Gesamtanlage	147
7.2	Charpentier: Messe des Morts	150
7.2.1	Beschreibung	150
7.2.2	Zum Text	151
7.2.3	Zur Gesamtanlage	158
7.3	Gilles: Messe des Morts	164
7.3.1	Beschreibung	164
7.3.2	Zum Text	165
7.3.3	Zur Gesamtanlage	171
7.4	Campra: Messe de Requiem	174
7.4.1	Beschreibung	174
7.4.2	Zum Text	175
7.4.3	Zur Gesamtanlage	181
7.5	Gossec: Grande Messe des Morts	186
7.5.1	Beschreibung	186
7.5.2	Zum Text	188
7.5.3	Zur Gesamtanlage	202
7.6	Cherubini: Requiem c-Moll	206
7.6.1	Beschreibung	206
7.6.2	Zum Text	208
7.6.3	Zur Gesamtanlage	216
7.7	Cherubini: Requiem d-Moll	221
7.7.1	Beschreibung	221
7.7.2	Zum Text	222
7.7.3	Zur Gesamtanlage	231
7.8	Berlioz: Grande Messe des Morts	238
7.8.1	Beschreibung	238
7.8.2	Zum Text	242
7.8.3	Zur Gesamtanlage	255
7.9	Zusammenfassung	265
8	Analyse der liturgischen Teile	267
8.1	Introitus und Kyrie	267
8.1.1	Charpentier: Kyrie	267
8.1.2	Gilles: Introitus und Kyrie	273
8.1.3	Campra: Introitus und Kyrie	278
8.1.4	Gossec: Introitus	286
8.1.5	Cherubini: Introitus und Kyrie (c-Moll)	298
8.1.6	Cherubini: Introitus und Kyrie (d-Moll)	303
8.1.7	Berlioz: Introitus und Kyrie	309
8.1.8	Zusammenfassung	317
8.2	Graduale	320

8.2.1	Gilles: Graduale	320
8.2.2	Campra: Graduale	323
8.2.3	Cherubini: Graduale (c-Moll)	327
8.2.4	Cherubini: Graduale (d-Moll)	330
8.2.5	Zusammenfassung	333
8.3	Tractus	334
8.4	Sequenz	335
8.4.1	Lully: Sequenz	335
8.4.2	Charpentier: Sequenz	346
8.4.3	Gossec: Sequenz	357
8.4.4	Cherubini: Sequenz (c-Moll)	386
8.4.5	Cherubini: Sequenz (d-Moll)	396
8.4.6	Berlioz: Sequenz	410
8.4.7	Zusammenfassung	432
8.5	Offertorium	437
8.5.1	Gilles: Offertorium	437
8.5.2	Campra: Offertorium	441
8.5.3	Gossec: Offertorium	447
8.5.4	Cherubini: Offertorium (c-Moll)	454
8.5.5	Cherubini: Offertorium (d-Moll)	466
8.5.6	Berlioz: Offertorium	470
8.5.7	Zusammenfassung	481
8.6	Sanctus, Benedictus und Pie Jesu	485
8.6.1	Charpentier: Sanctus, Pie Jesu und Benedictus	485
8.6.2	Gilles: Sanctus und Benedictus	487
8.6.3	Campra: Sanctus	490
8.6.4	Gossec: Sanctus und Pie Jesu	493
8.6.5	Cherubini: Sanctus, Benedictus und Pie Jesu (c-Moll)	496
8.6.6	Cherubini: Sanctus, Benedictus und Pie Jesu (d-Moll)	500
8.6.7	Berlioz: Sanctus	504
8.6.8	Zusammenfassung	509
8.7	Agnus Dei und Communio	512
8.7.1	Charpentier: Agnus Dei	512
8.7.2	Gilles: Agnus Dei und Post-Communion	514
8.7.3	Campra: Agnus Dei und Post-Communion	519
8.7.4	Gossec: Agnus Dei und Post-Communion	527
8.7.5	Cherubini: Agnus Dei und Communio (c-Moll)	535
8.7.6	Cherubini: Agnus Dei und Communio (d-Moll)	539
8.7.7	Berlioz: Agnus Dei und Communio	545
8.7.8	Zusammenfassung	548
8.8	Responsorium	550
9	Ergebnisse	551

10 Ausblick	565
A Requiemtext	567
B Fugendiagramm	573
C Werkkatalog	591
D Bibliographie	639
D.1 Primärquellen	639
D.2 Forschungsliteratur	643
D.3 Tonaufnahmen	655

Abkürzungen

In der vorliegenden Arbeit werden folgende Abkürzungen verwendet¹:

A	Alt	Durchf.	Durchführung
Abb.	Abbildung	Ebd.	Ebenda
acc.	accelerando	Einl.	Einleitung
Akk.	Akkord	Engf.	Engführung
All.	Allegro	EnglHr	Englischhorn
Anf.	Anfang	Erw.	Erweiterung
APos	Altposaune	evtl.	eventuell
augm	augmentiert	f	forte
Ausweich. ...	Ausweichung	Fer.	Fermate
B	Bass	f., ff.	folgende
Bar	Bariton	ff	fortissimo
Bc	Basso continuo	Fg	Fagott
Bd.	Band	Fl	Flöte
Bez	Bezeichnung	frz.	französisch
Bk	Becken	geb.	geboren
Bl	Bläser	gem.	gemischt
BPos	Bassposaune	gest.	gestorben
ca.	circa	GP	Generalpause
cap	cornet à pistons	Gr	grand oder groß
Cb	Kontrabass	Greg.	Gregorianisch
Ch	Chor oder Chœur	GrTr	Große Trommel
chr.	chromatisch	GS	Ganzschluss
Cl	Klarinette	homoph.	homophon
d. c.	da capo	Hr	Horn
d. h.	das heißt	Hrsg.	Herausgeber/in
dor.	dorisch	hrsg.	herausgegeben

¹ Es werden, so weit möglich und sinnvoll, die Abkürzungen der MGG ([MGG2 1994]) verwendet. Bei den Instrumentenbezeichnungen wird wegen der besseren Übersichtlichkeit (z. B. Klarinette und Kontrabass) oder im Falle von in der MGG nicht enthaltenen Instrumenten (*cornet à pistons* u. a.) auf die Abkürzungen zurückgegriffen, die in den verwendeten Ausgaben benutzt werden.

Abkürzungen

HS	Halbschluss	sol.	solistisch
Hs.	Handschrift	s. o.	siehe oben
hs.	handschriftlich	Sp.	Spalte
Instr	Instrumente	st.	-stimmig
Jh.	Jahrhundert	St.	Stimme(n)
Kl	klein	Str	Streicher
kp	kontrapunktisch	Str.	Strophe
Nr.	Nummer	s. u.	siehe unten
Ob	Oboe	T	Tenor
o. J.	ohne Jahr	T.	Takt(e)
o. O.	ohne Ort	Tab	Tabelle
op.	Opus	Tb	Tuba
OP	Orgelpunkt	TPos	Tenorposaune
Orch	Orchester	Trp	Trompete
Org	Orgel	Tr	Trommel
orig.	original	TS	Trugschluss
o. S.	ohne Seitenzahl(en)/ -angabe(n)	u	in Umkehrung
p	piano	UA	Uraufführung
phryg.	phrygisch	u. a.	und andere(s)
Picc	Piccoloflöte	Übers.	Übersetzung
pizz.	Pizzicato	unis.	unisono
Pk	Pauke(n)	unvollst.	unvollständig
Pos	Posaune	v.	vox/voci
pp	pianissimo	Var	varierte Form
Ps.	Psalm	Vc	Violoncello
Pt	petit	verst.	verstärkt
Quintf.	Quintfall	vgl.	vergleiche
Repr.	Reprint	VI	Violine
Rez.	Rezitativ	VII	erste Violine
RISM	Répertoire Internatio- nal des Sources Musi- cales	VIIII	zweite Violine
S	Sopran	Vla	Viola
S.	Seite	vok.	vokal
s.	siehe	vollst.	vollständig
Schl.	Schläger	Vs.	Vers
Schlagw	Schlagwerk	Z.	Zeile
Sign.	Signatur	z. B.	zum Beispiel
		Zwischensp. .	Zwischenspiel

Folgende Zeichen werden verwendet:

+	und (zusätzlich oder Taktzeit)		≈	ungefähr
-	ohne			

Folgende Bibliothekssigeln werden verwendet:

B-Bc	Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque (Belgien)		D-MÜp	Diözesanbibliothek, Bischöfliches Priesterseminar und Santini-Sammlung
B-Br	Bibliothèque Royale Albert 1er (Belgien)		F-Pn	Bibliothèque Nationale de France
D-MÜs	Santini-Bibliothek Münster, heute in:			

Abbildungen und Notenbeispiele

6.1	Rousseau: <i>Messe des Morts, Introitus</i>	95
6.2	Altemps: <i>Requiem, Kyrie</i>	96
6.3	Zeitliche Verteilung französischer Requiemvertonungen	99
7.1	Charpentier Char1a	161
7.2	Charpentier Char1b	161
7.3	Charpentier Char1c	161
7.4	Charpentier Char1d	161
7.5	Charpentier Char1e	162
7.6	Charpentier Char1f	162
7.7	Charpentier Char1g	162
7.8	Charpentier Char1g-1	162
7.9	Charpentier Char1g-2	162
7.10	Charpentier Char1g-3	163
7.11	Berlioz Ber5a	264
7.12	Berlioz Ber5b	264
7.13	Berlioz Ber5ab	264
8.1	Charpentier Char1a	269
8.2	Charpentier Char2	269
8.3	Charpentier Char1b	272
8.4	Gilles Gi1	274
8.5	Gilles Gi2	275
8.6	Gilles Gi3	275
8.7	Gilles Gi4	277
8.8	Campra Ca1	279
8.9	Campra Ca2	280
8.10	Campra Ca3	281
8.11	Campra Ca4	282
8.12	Campra Ca5	283
8.13	Campra Ca6	283
8.14	Campra CaKy39	284
8.15	Gossec Go1	287
8.16	Gossec Go2	287
8.17	Gossec Go3	288
8.18	Gossec Go4	289

Abbildungen und Notenbeispiele

8.19	Gossec Go5	293
8.20	Gossec Go6	295
8.21	Gossec Go7	295
8.22	Gossec Go8	295
8.23	Gossec Go9	297
8.24	Cherubini Chec1	299
8.25	Cherubini Chec2	300
8.26	Cherubini Chec3	303
8.27	Cherubini Ched1	305
8.28	Cherubini Ched1a	305
8.29	Cherubini Ched2	306
8.30	Cherubini Ched3a	307
8.31	Cherubini Ched3b	307
8.32	Berlioz Ber1	310
8.33	Berlioz Ber2	312
8.34	Berlioz Ber3	315
8.35	Berlioz Ber4	315
8.36	Gilles Gi5	321
8.37	Campra Ca7	324
8.38	Campra Ca7a	326
8.39	Campra Ca8	326
8.40	Campra Ca9	326
8.41	Cherubini Chec4	329
8.42	Cherubini Ched4	330
8.43	Lully Lu1a	336
8.44	Lully Lu1b	336
8.45	Lully Lu1c	337
8.46	Lully Lu1d	337
8.47	Lully Lu2a	337
8.48	Lully Lu2b	337
8.49	Lully LuDi14	338
8.50	Lully Lu3	339
8.51	Lully LuDi40	340
8.52	Lully Lu4	341
8.53	Charpentier Char1c	347
8.54	Charpentier Char1h	348
8.55	Charpentier Char1i	348
8.56	Charpentier Char1j	348
8.57	Charpentier Char1k	348
8.58	Charpentier Char1l	349
8.59	Charpentier Char3	349
8.60	Charpentier Char1g-3'	356
8.61	Charpentier Char1g-3''	357

8.62	Gossec Go10	359
8.63	Gossec Go13	362
8.64	Gossec GoTuba48	363
8.65	Gossec Go15	367
8.66	Gossec GoMor126	368
8.67	Gossec GoQuid24	370
8.68	Gossec GoRec1	372
8.69	Gossec GoRec3	372
8.70	Gossec GoRec5	372
8.71	Gossec Go16	375
8.72	Gossec Go17	377
8.73	Gossec GoCon55	377
8.74	Gossec Go18	380
8.75	Gossec Go19	380
8.76	Gossec GoLac26	381
8.77	Gossec GoLac32	381
8.78	Gossec Go20	383
8.79	Gossec Go21	383
8.80	Gossec Go22	385
8.81	Cherubini Chec5	390
8.82	Cherubini Chec6	390
8.83	Cherubini ChecSq58	391
8.84	Cherubini Ched5	401
8.85	Berlioz Ber5a	412
8.86	Berlioz Ber5b	413
8.87	Berlioz Ber6a	415
8.88	Berlioz Ber6b	415
8.89	Berlioz Ber6c	415
8.90	Berlioz Ber6d	415
8.91	Berlioz Ber6e	416
8.92	Berlioz Ber7	421
8.93	Berlioz Ber8	424
8.94	Berlioz Ber9	424
8.95	Berlioz Ber10	425
8.96	Berlioz Ber11	428
8.97	Berlioz Ber12	429
8.98	Berlioz Ber13	429
8.99	Gilles Gi6	439
8.100	Gilles Gi7	440
8.101	Campra Ca10	444
8.102	Campra CaOff110	445
8.103	Gossec Go23	451
8.104	Cherubini Chec7	458

8.105 Cherubini ChecOf21	459
8.106 Cherubini Chec8	459
8.107 Cherubini Chec9	461
8.108 Cherubini Chec10	461
8.109 Cherubini Chec11	461
8.110 Cherubini Ched6	469
8.111 Berlioz Ber14	471
8.112 Berlioz Ber15	472
8.113 Berlioz Ber16	473
8.114 Berlioz Ber17	473
8.115 Berlioz Ber18	473
8.116 Berlioz Ber19	473
8.117 Berlioz Ber20	474
8.118 Berlioz Ber21	475
8.119 Gilles Gi8	488
8.120 Gilles Gi9	489
8.121 Campra Ca11	492
8.122 Campra CaSa22	492
8.123 Gossec Go24	495
8.124 Gossec Go25	495
8.125 Cherubini Chec12	497
8.126 Cherubini Chec13	498
8.127 Cherubini Chec14	498
8.128 Cherubini Chec15	498
8.129 Cherubini Chec16	499
8.130 Cherubini Ched7	501
8.131 Cherubini Ched8	503
8.132 Cherubini Ched9	503
8.133 Berlioz Ber22	506
8.134 Berlioz Ber23	506
8.135 Berlioz Ber24	507
8.136 Charpentier Char1g-1	513
8.137 Charpentier Char1g-2	513
8.138 Charpentier Char1g-3	513
8.139 Gilles Gi10a	517
8.140 Gilles Gi10b	517
8.141 Gilles Gi11	517
8.142 Gilles Gi12a	518
8.143 Gilles Gi12b	518
8.144 Campra Ca12	521
8.145 Campra Ca13a	523
8.146 Campra Ca13b	523
8.147 Campra Ca14	524

8.148	Campra Ca15	524
8.149	Campra Ca16	524
8.150	Gossec GoAg2	527
8.151	Gossec GoPC138	530
8.152	Gossec Go3	530
8.153	Gossec Go3'	531
8.154	Gossec Go26	531
8.155	Gossec Go27	531
8.156	Gossec Go28	532
8.157	Cherubini Chec17	536
8.158	Cherubini ChecAg27	538
8.159	Cherubini Chec18	539
8.160	Cherubini Ched10	541
8.161	Cherubini Ched11	542
8.162	Cherubini Ched12	543
8.163	Berlioz BerAg186	548

Tabellen

6.1 Vertonte Textteile	103
7.1 Lully, <i>Dies irae</i>	147
7.2 Charpentier, <i>Messe des Morts</i>	158
7.3 Gilles, <i>Messe des Morts</i>	171
7.4 Campra, <i>Messe de Requiem</i>	181
7.5 Gossec, <i>Grande Messe des Morts</i>	202
7.6 Cherubini, <i>Requiem c-Moll</i>	216
7.7 Cherubini, <i>Requiem d-Moll</i>	231
7.8 Berlioz, <i>Grande Messe des Morts</i>	255
8.1 Campra, <i>Graduel T. 46,2–51,1</i>	325
8.2 Campra, <i>Graduel T. 51–58</i>	326

Kapitel 1

Einleitung

„Die Gründe, aus denen manche musikalischen Gattungen und Werkgruppen in der Geschichtsschreibung und im Gedächtnis der Nachwelt überdauern und andere nicht, sind so verwickelt, dass der Versuch, sie in eine Formel zu pressen, gewaltsam und nutzlos wäre. Ästhetische, institutionelle, rezeptions- und ideengeschichtliche Ursachen und Entwicklungszüge greifen ineinander, um schließlich das Resultat hervorzubringen, das man ‚Geschichtsbild‘ nennt und als Bezugssystem bei Einzeluntersuchungen voraussetzt (die allerdings umgekehrt – im Sinne des hermeneutischen Zirkels – das Bezugssystem verändern). Die Utopie, es müsse möglich sein, Vergangenheit mit unverstelltem Blick zu sehen, erweist sich als Fiktion: Geschichtsschreibung verhält sich niemals unmittelbar zur ‚Sache selbst‘, sondern entsteht als Ergebnis eines prinzipiell unabschließbaren Revisionsprozesses, dem frühere Literatur über Musik unterworfen wird. ... Da Geschichtsschreibung selektiv verfahren muss, um nicht ins Unabsehbare zu geraten, braucht sie Kriterien, aufgrund derer sie entscheidet, was überhaupt ‚der Geschichte angehört‘. Und dass sie sich – in der Verlegenheit, Kategorien zu finden, die nicht bloßer Willkür entstammen – partiell an der Häufung ästhetischer Urteile orientiert, als deren Ergebnis das moderne Konzert- und Opernrepertoire erscheint, ist an sich durchaus legitim: Man vertraut der kumulierten ästhetischen Erfahrung von Jahrzehnten oder Jahrhunderten statt lediglich der eigenen ästhetischen Einsicht.“¹

In der vorliegenden Arbeit geht es um die Arten, die Besonderheiten und die Entwicklung der Requiemvertonung in Frankreich zwischen 1670 und 1850.

In der Einleitung sollen zunächst die Entwicklung der Themenfindung sowie der genaueren Eingrenzung bis hin zur Definition des Themas begründet werden. Weiterhin sollen die Zielsetzung der Arbeit, die gesetzten Schwerpunkte, die Schwierigkeiten und Probleme während der Forschungsarbeit sowie die Vorgehensweise und die Methoden dargestellt werden, und schließlich wird eine Begründung der gewählten Inhalte und deren Gliederung erfolgen.

Das ursprüngliche Rahmenthema lautete „Aspekte der Requiemvertonung im 18. Jahrhundert“ und ergab sich nach einer längeren Findungszeit.

Allerdings stieß ich auf Hunderte von Requiemvertonungen, die zwischen dem aus-

¹ [Dahlhaus 1985, S. 50]

gehenden 17. und dem beginnenden 19. Jahrhundert entstanden waren. Dies schien dem Stand der Forschung auf diesem Gebiet zu widersprechen und ließ eine Beschäftigung mit diesem Thema lohnenswert erscheinen.

Da aufgrund der Vielfalt der Vertonungen nicht alle Werke einbezogen werden konnten, wurde eine Eingrenzung erforderlich.

Die in Frankreich entstandenen Werke wurden weit weniger ausführlich erforscht als die in Österreich, Süddeutschland und Italien entstandenen Vertonungen, die insgesamt ähnliche Traditionen bezüglich der musikalischen Mittel aufweisen; in Frankreich scheinen dagegen musikalisch andere Tendenzen und Traditionen vorzuherrschen. Eine Beschäftigung mit der französischen Totenmesse erschien daher besonders lohnenswert. Sie wurde bisher kaum in der Literatur behandelt; dies wird im Kapitel über den Forschungsstand ersichtlich.

Der Schwerpunkt der Analyse liegt auf dem Wort-Ton-Verhältnis. Es soll insbesondere die musikalische Sprache betrachtet und festgestellt werden, ob sich Gemeinsamkeiten bei der Verwendung bestimmter musikalischer Mittel zur Charakterisierung einzelner Textabschnitte des Requiems finden lassen. Dieser Aspekt ist gerade dadurch interessant, dass es sich ja seit dem frühesten Beginn der musikalischen Gestaltung von Totenmessen, von einigen regionalen oder individuellen Abweichungen abgesehen, um den gleichen Text handelt, der zu verschiedensten Zeiten von einer großen Zahl an Komponisten vertont wurde. Es wird herauszufinden sein, ob sich ein spezieller Stil ausprägt; dabei sind die wichtigsten Fragen, ob sich Gemeinsamkeiten oder gerade deutliche Unterschiede zu anderen Regionen (Italien, Österreich, Süddeutschland) herauskristallisieren, wie sich die Entwicklung in dem betrachteten Zeitraum darstellt und ob sie in Zusammenhang mit der allgemeinen historischen Entwicklung steht. In diesem Zusammenhang wird besonders der Aspekt der heutzutage üblichen Epochenbegriffe kritisch zu beleuchten sein, indem versucht wird, durch die Erforschung der Zeit zwischen 1670 und 1850 – also unter Einbeziehung der standardisierten Epochen „Barock“, „Klassik“ und „Romantik“ – gerade die Entwicklung in der Zeit „dazwischen“, die in den gängigen Musikgeschichten meist ausgespart bleibt, nachzuzeichnen und damit den Bogen zwischen diesen Epochen zu spannen. Gerade die Entwicklungen, im Gegensatz zu den typischen Merkmalen innerhalb der Epochen, sind ja unbestreitbar für den Fortgang der Musikgeschichte entscheidend. Dabei wird zu prüfen sein, ob sich die üblichen Epochenbegriffe auf die französische Kirchenmusik überhaupt anwenden lassen. Das Thema dieser Arbeit bedingt sich wiederum durch die Frage, wieso die französische Kirchenmusik noch mehr im Hintergrund blieb als die italienische, süddeutsche und österreichische Kirchenmusik.

Im Hinblick auf die betrachtete Gattung ist auch der Konflikt in der Kirchenmusik zwischen dem Gebrauch der Musik in der Kirche und der Verwendung im Konzert anzusprechen. Gerade im betrachteten Zeitraum fand der entscheidende Umbruch in dieser Hinsicht statt, indem die Gattungen der Kirchenmusik nicht mehr ausschließlich liturgischen Zwecken dienten, sondern immer mehr Werke schon mit der Absicht komponiert wurden, sie im Konzert zur Aufführung zu bringen. Das brachte auch einen

stilistischen Wandel mit sich, da die engen Grenzen der Liturgie nicht mehr zwingend beachtet werden mussten und die Komponisten neue Freiheiten gewannen.

Wie bereits erwähnt, entstanden in dem betrachteten Zeitraum zahlreiche Requiem-Vertonungen, darunter auch etliche dem französischsprachigen Raum entstammende Werke. Dabei stellte sich allerdings das Problem, dass eben durch das bisher eher geringe Forschungsinteresse nur wenige Werke bereits im Druck erschienen und selbst diese wenigen schwer zu beschaffen sind. Weitaus schwieriger war es noch, an die übrigen Werke heranzukommen, die als Handschriften in den verschiedensten europäischen Bibliotheken oder Archiven lagern. Einige Bibliotheken waren sehr hilfreich, andere zeigten sich leider wenig kooperativ bei der Einsicht in die Handschriften und bei der Herstellung von Mikrofilmen oder Abzügen der Handschriften.

Bei den Kopien und Mikrofilmen, die ich schließlich zusammentragen konnte, traten die üblichen Schwierigkeiten auf; die Handschriften waren aufgrund der Zersetzung des Papiers, Wasserschäden, ausgebleichener Tinte, kaum erkennbarer Notenlinien und schwer lesbarer Handschriften in beklagenswertem Zustand und deshalb kaum lesbar, so dass das Notenmaterial nur sehr eingeschränkt verwendet werden konnte. Weiterhin ist das Notenmaterial einiger Werke nicht vollständig und erlaubt deshalb keine definitiven Aussagen beispielsweise bezüglich der vertonten Textteile oder auch der vom Komponisten beabsichtigten Besetzung.

Eine detaillierte harmonische Analyse jedes einzelnen dieser nur als Handschrift verfügbaren Stücke wäre viel zu zeitraubend, wenn nicht gar unmöglich, weil sie in den meisten Fällen nur als Aufführungsmaterial, also in Stimmen vorliegen, jedoch nicht als Partitur. Es wäre im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich gewesen, von allen Werken zunächst anhand des vorhandenen Materials Partituren zu erstellen.

Um eine Grundlage für diese Arbeit zu haben, wurde zunächst eine Werkliste der im französischen Raum entstandenen Requiem-Vertonungen erstellt. Diese Recherche erfolgte mithilfe des RISM², der einschlägigen Nachschlagewerke (insbesondere [MGG2 1994] und [New Grove 1980]), der regionalen Bibliotheken und der Internetkataloge europäischer Bibliotheken. Anhand dieses Werkverzeichnisses wurde sodann versucht, eine Auswahl an Werken zu treffen, die einerseits repräsentativ für den betrachteten Zeitraum erschien und die für die Entwicklung in der Musikgeschichte entscheidenden Werke enthielt, andererseits aber auch in einer zur genaueren Analyse geeigneten Form vorliegen musste. Schließlich ergab sich eine Sammlung von Werken, die für eine ausführliche Statistik bezüglich der vertonten Textteile und über die Art der Vertonung hinsichtlich Satzeinteilung, verwendeter Takt- und Tonarten, Tempi, Satztypen, Besetzungen, Orchestrierung etc. ergiebig schienen. Weiterhin wurde eine kleinere Anzahl von musikalisch herausragenden Werken, die für den Fortgang der Musikgeschichte, insbesondere für die Weiterentwicklung der Gattung relevant sind, zur genauen Analyse herangezogen.

Eine ausführliche Erläuterung der Werkauswahl erfolgt in Kapitel 6.

² [RISM 2005]

An Forschungsliteratur wurden die gängigen (älteren und neueren) Werke zur katholischen Kirchenmusik und Liturgie, zur französischen Musikgeschichte sowie zur historischen Situation sowohl in Europa allgemein als auch speziell in Frankreich herangezogen, weiterhin natürlich Biographien sowie weitere Literatur über die einzelnen Komponisten.

Besondere Beachtung mussten natürlich andere Dissertationen über vergleichbare Themen finden, die teilweise das Material für die allgemeinen Abschnitte über die Konventionen der Requiemvertonung besonders im übrigen Europa außerhalb Frankreichs lieferten. Besonders erwähnenswert ist die Dissertation von Dominique Hausfater³, in der zahlreiche Werke französischer Komponisten zumindest oberflächlich analysiert werden. Darunter sind etliche Werke, die für die Weiterentwicklung der Gattung eine eher untergeordnete Rolle spielen. Auf eine eigene Analyse dieser Werke wird daher verzichtet und auf die schon von Hausfater erbrachten Ergebnisse zurückgegriffen.

An dieser Stelle muss noch eine Erläuterung zu den Methoden der musikwissenschaftlichen Analyse gegeben werden. Selbstverständlich muss zunächst der musikalische Sachverhalt in Bezug auf Harmonik, Melodik, Rhythmik, Motivik, Form und Struktur etc. festgestellt werden; dies ist der grundlegende handwerkliche Teil der Analyse. Sodann sind zusammenfassende, auswertende Arbeitsgänge notwendig, die die Ergebnisse ordnen und bereits eine gewisse Wertung vornehmen, dann werden Prioritäten gesetzt, die schließlich zur Deutung und Interpretation der Analyse führen.

Gerade dieser letzte Schritt birgt die Gefahr des Spekulativen – es stellen sich die Fragen, ob der von der Musik gewonnene Eindruck tatsächlich nicht nur subjektiv, sondern auch allgemein nachvollziehbar ist, ob der Komponist tatsächlich die vermutete Intention hatte und ob die Musiksprache so allgemein verständlich und immer in gleicher Weise verständlich ist, wie angenommen wird. Um wenigstens weitgehend gesicherte Ergebnisse zu erhalten, aus denen sinnvolle Schlussfolgerungen bezüglich der Entwicklung der Gattung und der geistesgeschichtlichen Entwicklung der Zeit möglich sind, wird in dieser Arbeit versucht, die Analyse so genau wie möglich vorzunehmen und anhand der gewonnenen Erkenntnisse zusammenfassende, allgemeine Feststellungen zu treffen, also die Deutung zu untermauern.

Zur Deutung der Ergebnisse ist zu sagen, dass natürlich immer die praktische Interpretation gerade bezüglich des Höreindrucks eine bedeutende Rolle spielt; da diese aber extrem unterschiedlich ausfallen kann und – wenn man die betrachtete Epoche bedenkt – ja auch die historische oder heutzutage moderne Aufführungspraxis diese Unterschiede verstärkt, soll dieser Punkt möglichst wenig berücksichtigt werden. Vielmehr soll so weit wie möglich tatsächlich die kompositorische Arbeit im Vordergrund stehen.

Diesbezüglich ist der Eindruck allerdings von den Hörgewohnheiten und der Prägung der Zeit und des gesellschaftlichen und sozialen Umfelds abhängig, jedoch ist das Problem nicht so groß und unlösbar, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, da

³ [Hausfater 1995]

selbst das Ende der behandelten Epoche gute einhundertfünfzig Jahre, der Anfang gar mehr als dreihundert Jahre zurückliegt: Die heutigen Hörgewohnheiten, das Verständnis und gerade das Empfinden der Affekte leiten sich immer noch fast ausschließlich aus der Musik zwischen Barock und mittlerer Romantik her, das heißt, diese Musik wird „instinktiv“ verstanden; sowohl früher entstandene Musik als auch die Musik der klassischen Moderne sowie zeitgenössische Musik werden dagegen häufig als fremd, ja unverständlich empfunden. Somit kann bei der Interpretation auf dieses vorhandene Musikverständnis zurückgegriffen werden und vieles vorausgesetzt werden; als einige einfache Beispiele seien nur das Empfinden von Dur- und Molltonarten, von bestimmten harmonischen Zusammenhängen, von Chromatik und von bestimmten melodischen Verläufen genannt.

Um ein hinreichend vollständiges Bild der betreffenden Musik zu erhalten, werden daher auch möglichst viele Aspekte der Analyse herangezogen; gleichzeitig muss natürlich eine Auswahl der besonders auffallenden, den Stil prägenden Merkmale getroffen werden, da es nicht möglich und auch nicht sinnvoll wäre, eine vollständige Analyse sämtlicher Werke abzudrucken.

Im Folgenden soll kurz dargestellt werden, welche inhaltlichen Schwerpunkte in der Arbeit gesetzt werden und wie und aus welchen Gründen diese in die übrigen Abschnitte eingebettet werden.

Die Arbeit beginnt mit einem Abschnitt über die Gattung „Requiem“. Dabei wird in besonders ausführlicher Weise auf Text, Herkunft, Zusammenstellung und Varianten der einzelnen Textteile sowie die liturgische und inhaltliche Bedeutung des Textes eingegangen. Weiterhin werden die Geschichte des Requiems und die Stellung dieser speziellen Gattung im Vergleich zu anderen kirchenmusikalischen Gattungen beleuchtet.

Im darauf folgenden Kapitel wird der musikalische Aspekt der Totenmesse besprochen, d. h. es werden die zur betrachteten Zeit allgemein üblichen Konventionen der Requiemvertonung, auch in anderen Regionen außerhalb Frankreichs, dargestellt. Um bezüglich der Menge der Vertonungen, der Häufungspunkte zu bestimmten Zeiten oder an bestimmten Orten sowie der verwendeten Besetzungen, Tonarten etc. einen Überblick zu gewinnen und eine Grundlage zu schaffen, wurde mithilfe des RISM, der Literatur und einiger vorhandener Auflistungen eine Liste der im behandelten Zeitraum entstandenen Requiemvertonungen in ganz Europa erstellt⁴. Auch dieser Werkkatalog kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben; ebenso sind zahlreiche Angaben nicht mit letzter Sicherheit auf ihre Richtigkeit zu überprüfen; jedoch liefert er durchaus ein aussagekräftiges Bild der Vertonung dieser Gattung.

Schließlich erfolgt noch ein Überblick über den gesellschaftlichen und politischen Hintergrund in Frankreich in der betrachteten Epoche.

Diese relativ umfangreichen einleitenden Abschnitte sind insofern notwendig, als ohne diese Informationen eine musikwissenschaftliche Analyse der Werke wenig aussage-

⁴ Siehe Anhang C.

kräftig bliebe: Es muss ein Hintergrund bzw. ein Fundament geschaffen werden, auf dem die zunächst rein handwerkliche Analyse dann ihre Bedeutung gewinnt. Dazu muss dargestellt werden, wie bis etwa 1670 die Traditionen der Vertonung der Totenmesse waren, um damit zu verdeutlichen, auf welchen musikalischen Grundlagen die Komponisten fußen. Weiterhin ist die gesellschaftliche, soziale, politische und dadurch bedingte kulturelle Situation sowohl in Frankreich als auch im übrigen Europa von Bedeutung, da durch die französische Revolution, aber eben auch durch die Zustände, die die Revolution herbeiführten, und durch die Folgen der Revolution der geistige Hintergrund im Allgemeinen und damit die Musikausübung und die Komposition stark beeinflusst wurden. Somit ist es notwendig, die musikalische Entwicklung im Kontext der sie umgebenden historischen Zusammenhänge zu sehen, die gesellschaftliche, politische, wirtschaftliche, kulturelle sowie religiöse Aspekte beinhalten.

Dadurch ist es dann auch erst möglich, die Verwendung und eventuelle Veränderung alter Traditionen und grundsätzlich neue Entwicklungen gegen die älteren Konventionen abzugrenzen; sei es, dass diese neuen Entwicklungen sich entgegen den allgemeinen geistigen und kulturellen Entwicklungen vollzogen, sei es, dass sie parallel zu ihnen stattfanden.

Also werden in dieser Arbeit zuerst die oben genannten historischen und musikalischen Entwicklungen und Zustände betrachtet, um auf dieser Grundlage die Werke analysieren und interpretieren zu können.

Weiterhin ist dazu aber auch eine Beleuchtung und Interpretation des Requiemtextes vonnöten, da – wiederum aufgrund der angesprochenen allgemeinen Entwicklung – gerade im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert die Geisteshaltung sich mehr und mehr von einer konventionellen, von der Liturgie geprägten Art der Textbetrachtung entfernte und diese einer individuellen künstlerischen, den konkreten Inhalt des Textes darstellenden Ausdeutung wich. Diese entscheidenden musikalischen Neuerungen sind aber nur anhand einer vorausgehenden Textinterpretation nachzuvollziehen.

Den Hauptteil der Arbeit bilden dann die musikalische Analyse der Werke und die Darstellung der kompositorischen Mittel. Um den Schwerpunkt auf die Textbehandlung setzen zu können, orientiert sich die Gliederung der Analyse an der Textabfolge der Liturgie, d. h. zu jedem der Textteile werden die entscheidenden Punkte der Analyse jeweils der Werke dargestellt, die besondere Merkmale aufweisen. Dies wirft zwar das Problem auf, dass die Werke gewissermaßen immer nur in Ausschnitten betrachtet werden können, obwohl sie zum besseren Verständnis ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte eigentlich auch in ihrer Gesamtheit (also bezüglich Aufbau, Struktur, Satzfolge etc.) analysiert werden müssten; dennoch wird dieser Aufbau gewählt, da die Musik in entscheidender Weise vom Text geprägt wird. Um dem Problem zu begegnen, ist der detaillierten Analyse in Kapitel 7 jeweils eine Beschreibung aller Werke mitsamt Tabellen zu den vertonten Textteilen und der Art der Vertonung (Satzenteilung, Tonarten, Tempi, Besetzung etc.) vorangestellt. Zwar kann zu Beginn des betrachteten Zeitraumes noch kaum von einem „Opusbegriff“ im späteren Sinne gesprochen werden, da

auch in der Kirchenmusik die Gepflogenheit herrschte, die gerade benötigte Musik aus verschiedenen bereits vorhandenen Teilstücken in der Art des Parodieverfahrens zusammenzusetzen, jedoch zeigen sich bemerkenswerterweise gerade in den Requiemvertonungen schon deutliche Ansätze zyklischen Zusammenhalts.

Schließlich werden die Ergebnisse zusammengefasst und gemeinsame Stilmerkmale der Werke dargestellt. Daraus werden dann Erkenntnisse über einen eventuell typisch französischen Stil und über die historische Entwicklung innerhalb des betrachteten Zeitraumes gewonnen sowie noch Besonderheiten einzelner Werke, die die Musikgeschichte entscheidend beeinflusst haben, hervorgehoben.

Die Arbeit schließt mit einem Ausblick auf neue Perspektiven, die sich durch die Beschäftigung mit diesem Thema eröffnen, und auf noch zu erforschende Gebiete.

Kapitel 2

Forschungsstand

“With regard to the repertoire works, I have a standing quarrel with those who glibly say ‘but everyone knows *that*’. Half a century’s experience of the public has taught me that everyone does *not* ‘know *that*’, and that even if they do there is, as I myself constantly discover, always something more to know.”¹

Wie bereits in Kapitel 1 dargestellt wurde, ist das verfügbare Material an (brauchbaren) Primärquellen begrenzt². Die Forschungsliteratur ist zwar umfangreich, jedoch meist sehr allgemein gehalten; zu der dieser Arbeit zu Grunde liegenden Fragestellung gibt es bisher wenige konkrete Untersuchungen. Insgesamt betrachtet entstammt ein größerer Teil der vorhandenen Literatur dem 19. Jahrhundert und dem Anfang des 20. Jahrhunderts; sie genügt jedoch heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen nicht mehr. Gegen Mitte des 20. Jahrhunderts schien die Forschung zu stagnieren, da um diese Zeit relativ wenig neue Untersuchungen entstanden, und erst in neuester Zeit, seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, steigt die Anzahl der Beiträge wieder.

Die Literatur lässt sich in mehrere große, sich teilweise überschneidende Bereiche gliedern:

1. Allgemeine Literatur zur Musikgeschichte
2. Literatur zur Kirchenmusik
3. Literatur zur französischen Musikgeschichte
4. Untersuchungen zur Requiemvertonung
5. Spezielle Analysen oder Betrachtungen französischer Requiemvertonungen, meist im Rahmen von Biographien/Monographien einzelner Komponisten

In der ersten Rubrik bildet in den meisten gängigen Nachschlagewerken und Musikgeschichten die französische Musik eine Randerscheinung, die – wenn überhaupt – erwähnt, jedoch nicht näher beleuchtet wird. Dies mag mit der sehr selbständigen, wenn

¹ [Robertson 1967, S. X]

² Siehe Anhang D.1.

nicht sogar isolierten Stellung Frankreichs in Europa zusammenhängen, die bereits im in dieser Arbeit betrachteten Zeitraum zu beobachten ist³, aber bis in die heutige Zeit beibehalten worden ist. Dabei werden die Gattungen des Musiktheaters wesentlich umfangreicher dargestellt als die Kirchen- und Instrumentalmusik; dies geschieht selbst in so umfassenden wissenschaftlichen Werken wie etwa in der MGG⁴, noch mehr im New Grove Dictionary⁵ und im Riemann⁶. Allerdings sind solche Werke, die als Nachschlagewerke gedacht sind, ohnehin nicht der Ort für umfassende Darstellungen der Entwicklung einzelner Gattungen.

Allgemein findet in der deutsch- und englischsprachigen Literatur zur Musikgeschichte hauptsächlich die deutsche und die italienische Musik Beachtung, während die französische Musik nur am Rande erwähnt wird. Zu den gängigsten Werken sind die betreffenden Bände des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft zu zählen⁷. Hier wird weitgehend von der deutschen Musik- und Geistesgeschichte ausgegangen; in Bezug auf die französische Kirchenmusik findet für das 17. Jahrhundert ausschließlich die Motette als anerkannte Gattung Erwähnung, nicht aber Messe und Requiem; die Existenz einer bedeutenden französischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert wird weitgehend negiert: „Noch spielt, für die Kirchenmusik, Frankreich kaum eine Rolle.“⁸ Die Entstehung von nationalen Stilen an sich ist bei Dahlhaus erst im 19. Jahrhundert, also sehr spät angesiedelt⁹. Dies entspricht einer weit verbreiteten Anschauung, dass nationale Musikstile nur in Verbindung mit neu aufkommendem Nationalismus und Nationalstaatsgedanken entstehen könnten; jedoch fand die Ausprägung eines solchen national geprägten Stils gerade im Falle Frankreichs bereits viel früher statt.

Eine weitere verbreitete Ansicht, die sich in zahlreichen Forschungen niederschlägt, kommt bei Dahlhaus ebenfalls deutlich zum Ausdruck:

„Von der Französischen Revolution zu behaupten, daß sie auch musikgeschichtlich eine Zäsur markiere, scheint eine kaum gerechtfertigte Konstruktion zu sein, die einem methodologischen Prinzip – dem der Entsprechung zwischen Politik- und Kulturgeschichte – die empirische Wirklichkeit opfert.“¹⁰

Der direkte Bezug zwischen Politik und Kultur mag im Allgemeinen nicht gerechtfertigt sein; jedoch kann die Verkettung in diesem Falle von Politik im Sinne nicht nur des Umsturzes des Absolutismus als Herrschaftsform, sondern auch als vollständiger

³ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.

⁴ [MGG2 1994]

⁵ [New Grove 1980]

⁶ [Riemann 1961]

⁷ [Dahlhaus 1985], [Dahlhaus 1980] und [Dahlhaus 1981]

⁸ [Dahlhaus 1985, S. 108]

⁹ [Dahlhaus 1980, S. 29 ff.]

¹⁰ [Dahlhaus 1985, S. 335]

Wandlung der Geistesgeschichte mit der kulturellen Entwicklung als Ausdruck eben der Geisteshaltung nicht verkannt werden. Weiterhin handelt es sich ja nicht nur um die Revolution, sondern auch um deren Vorgeschichte und Nachwirkungen, die ebenfalls in diesen geistesgeschichtlichen und damit kulturellen Wandel einzubeziehen sind, und zwar über einen relativ langen Zeitraum. Als dritten Punkt schließlich vernachlässigt Dahlhaus (und nicht nur er), dass in der Entwicklung der verschiedenen Gattungen gravierende Unterschiede bestehen. Da sich viele Standardwerke, die sich mit dem betreffenden Zeitraum beschäftigen, fast ausschließlich auf die Oper als Repräsentant der Musikgeschichte schlechthin beziehen, entgehen ihnen die Umstrukturierungen auf dem Gebiet der Kirchenmusik und deren weitere Auswirkungen vollständig. Der vierte Punkt ist derjenige, dass Dahlhaus hauptsächlich von der Wiener Klassik als der Hauptströmung der Zeit ausgeht, sie sogar praktisch mit der „Klassik“ allgemein gleichsetzt, die französische Musikgeschichte hingegen, die ja von den Auswirkungen der Revolution viel unmittelbarer betroffen ist, nur in Zusammenhang mit der Oper, genauer gesagt, mit der Entstehung der Revolutionsoper streift¹¹.

Im Bereich der allgemeinen Erörterungen zur Kirchenmusik existiert insgesamt wesentlich weniger Literatur als auf anderen Gebieten wie dem Musiktheater und der Instrumentalmusik; die Gründe dafür wurden bereits in der Einleitung dargelegt. Viele Werke zur Liturgie und zur Ausübung der katholischen Kirchenmusik entstanden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und entsprechen nicht mehr heutigem wissenschaftlichen Standard, und auch nach 1950 entstandene Werke haben oft populärwissenschaftlichen Charakter. Als recht informativ, wenn auch nicht umfassend, sind die verschiedenen, zwischen 1926 und 1985 erschienenen Werke von Karl Gustav Fellerer zu nennen, die bereits einen großen Teil der Literatur über die Kirchenmusik – im gesamten 20. Jahrhundert – ausmachen. Auch hier spielt das Requiem nur eine untergeordnete Rolle, wie auch die französische Musik allgemein nicht sehr ausführlich behandelt wird. In der neueren Forschungsliteratur sind vor allem kürzere Artikel erschienen, die den Stand der Forschung beschreiben, auf die bisherige mangelnde Untersuchung des betreffenden Gebietes hinweisen und Denkanstöße geben. Dies ist ein Ansatz, um weitere Forschungen in Gang zu bringen, und zeigt, dass die Bedeutung der Kirchenmusik dieser Zeit nun erkannt zu werden beginnt, jedoch fehlen weitergehende Schritte bisher fast völlig. Erläuterungen zur Vernachlässigung insbesondere der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts findet man beispielsweise in einem Artikel Hochsteins¹².

Die französische Kirchenmusik wird vor allem in der französischen Literatur behandelt und auch dort in einer überschaubaren Anzahl von speziellen Werken. Jedoch bildet die Kirchenmusik selbst dort eine Randerscheinung, die im Vergleich zu anderen Gattungen knapp abgehandelt wird. In den allgemeinen Werken zur Musikgeschichte findet die Kirchenmusik auch in Frankreich wenig Erwähnung. Wird sie näher beleuchtet, spielt zumeist die Motette eine wesentlich größere Rolle als die Messvertonung;

¹¹ Vgl. [Dahlhaus 1985, S. 335–356].

¹² Siehe [Hochstein 2004, S. 287–289].

insbesondere die Requiemversionen werden meist nur am Rande oder gar nicht erwähnt. Oft wird nur kurz auf deren Existenz verwiesen, jedoch nicht das Repertoire beschrieben oder gar untersucht. Als die bedeutendsten und neuesten Untersuchungen sind die Werke von Launay und der „Guide de la musique sacrée et chorale profane“ zu nennen¹³. Da sie aber die Geschichte der Kirchenmusik über einen sehr weitgespannten Zeitraum beschreiben bzw. katalogisierend aufzählen, ist dort wenig Raum für ausführliche Betrachtungen einzelner Gattungen, und es sind nur die allgemein bekannten Angaben bezüglich der französischen Requiemversionen enthalten. Noch extremer stellt sich dies natürlich in allgemeinen, nicht auf die Kirchenmusik eingegrenzten Werken zur französischen Musikgeschichte dar, obwohl hier eine Vielzahl umfassender Werke existiert. Obwohl immer noch als Standardwerke angesehen, sind die musikgeschichtlichen Werke von Dufourcq und Landormy¹⁴ natürlich nicht auf dem neuesten Stand der Forschung. In neuerer Zeit entstanden allerdings auch zahlreiche weitere – und nicht nur französischsprachige – Artikel und Werke zu diesem Thema¹⁵, was zeigt, dass der Nachholbedarf bezüglich der französischen Musikgeschichte auch außerhalb Frankreichs allmählich erkannt wird.

Auch zur Requiemversion allgemein, also nicht auf Frankreich eingeschränkt, ist die Menge der Literatur überschaubar. Es gab bis vor kurzer Zeit keine schematische Zusammenstellung aller entstandenen Werke. In allerneuester Zeit hat sich dies geändert; in den letzten Jahren sind einige Kataloge erschienen: drei allgemeine Verzeichnisse von Requiemversionen insgesamt, dasjenige von Voirin¹⁶ mit ca. 400 Komponisten, ein weiteres im Internet¹⁷ und ein sehr umfassendes von Chase¹⁸. Chase bemerkt zum Stand der Forschung auf diesem Gebiet, dass vor seinem Werkkatalog das letzte englischsprachige Werk zu diesem Thema dasjenige von Robertson¹⁹ war, das 1967 entstand²⁰. Die Untersuchung von Robertson verschafft allerdings einen recht guten historischen Überblick.

Diese Listen sind aber nicht vollständig, und gerade von den französischen Werken fehlen viele, während das Repertoire anderer Nationen vollständiger erfasst ist; zudem sind die Aufstellungen teilweise fehlerhaft und enthalten falsche Entstehungsdaten sowie unzureichend überprüfte Angaben zu den Werken selbst. Chase gibt eine Anzahl von 2000 bis 2500 existierenden Werken der Gattung an²¹, genau wie Voirin, der von

¹³ [Launay 1993] und [Lemaître 1992] bzw. [Tranchefort 1993]

¹⁴ [Dufourcq 1933] und [Landormy 1944]

¹⁵ Zu nennen sind [Anthony 1974], [Gribenski u. a. 1998], [Mongrédién 1986] und [Pistone 1997].

¹⁶ Siehe [Voirin 2001].

¹⁷ Zur Zeit unter der Adresse <http://www.requiemsurvey.org>.

¹⁸ [Chase 2003]

¹⁹ [Robertson 1967]

²⁰ Siehe [Chase 2003, S. XIII–XIV].

²¹ [Chase 2003, S. XIV]

2000 Werken spricht²².

Daher befindet sich in Anhang C ein Werkkatalog der im behandelten Zeitraum entstandenen europäischen Requiemvertonungen²³.

Ansonsten gibt es einige sehr spezielle Untersuchungen (meist Dissertationen aus der jüngeren Zeit) zur Requiemvertonung in bestimmten Regionen oder von bestimmten Komponisten; dabei wird immer wieder auf einige wenige Kompositionen zurückgegriffen, die als wegweisend für die Gattungsentwicklung angesehen werden und auch heute noch zum regelmäßig gespielten Repertoire gehören, so beispielsweise das *Requiem* in d-Moll von Wolfgang Amadeus Mozart (1791)²⁴. Ebel²⁵ beschreibt immerhin nicht nur sehr detailliert Mozart, sondern auch M. Haydn und Eberlin. Es bleibt aber bei einer werkbeschreibenden Analyse, hingegen fehlen zusammenfassende Feststellungen, Ergebnisse, eine deutende Einordnung und ein abschließendes Fazit. Immerhin werden in dieser Dissertation zahlreiche weitere Werke statistisch ausgewertet, so dass man einen guten Überblick über die im 18. Jahrhundert entstandenen Werke im süddeutschen und österreichischen Raum erhält.

Einen recht aussagekräftigen Überblick über die Dresdner Vertonungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts herum gibt Wolfram Hader in seiner Dissertation²⁶, in der er die Requiemvertonungen betrachtet, die zum Repertoire der Hofkirchenmusik von 1720 bis 1763 gehören. Dazu gehören Requiemvertonungen von zwölf Komponisten, so dass bereits allgemeine Erkenntnisse über den bevorzugten Stil dieser Zeit in Dresden gewonnen werden können. Allerdings ist die betrachtete Zeit natürlich viel kürzer als der in dieser Arbeit untersuchte Zeitraum, so dass nur eingeschränkt Erkenntnisse zu stilistischen Unterschieden gewonnen werden können, da nur der beiden Arbeiten gemeinsame Teilabschnitt verglichen werden kann.

Adamski-Stoermer gibt in ihrer Arbeit²⁷ weniger musikalisch-analytische Informationen, dafür sehr umfassende und tiefgehende Einblicke in die Geistesgeschichte und religiösen Hintergründe der Requiemvertonung im 19. Jahrhundert, die teilweise allgemein gelten, teilweise aber auch nur auf den deutschsprachigen Raum beschränkt sind.

Eine Arbeit von MacIntyre²⁸ gibt Einblicke bezüglich der üblichen Vertonungsmerkmale der Wiener Kirchenmusik: MacIntyre untersucht Wiener Messkompositionen, also eine verwandte Gattung. Dabei ist trotz einiger übereinstimmender Textteile im *Ordinarium missae* der Gesamtzusammenhang natürlich ein anderer, was bei musikalisch höherwertigen Werken auch deutlich wird. Wesentliche Beobachtungen dieser Disser-

²² [Voirin 2001, S. 7]

²³ Siehe dazu die Erläuterungen in Kapitel 1.

²⁴ Beispielsweise in der Untersuchung von Korten, [Korten 1998].

²⁵ [Ebel 1997]

²⁶ [Hader 2002]

²⁷ [Adamski-Stoermer 1991]

²⁸ [MacIntyre 1984/86]

tation lassen sich trotzdem allgemein auf die Vertonungskonventionen übertragen. In einer weiteren Arbeit von Riedel²⁹ wird im Rahmen einer allgemeinen Untersuchung der Kirchenmusik am Hofe Karls VI. auch die Requiemvertonung wenigstens am Rande betrachtet. Insgesamt stellt sich natürlich die Frage, ob in Wien, das doch eine Hochburg der Kirchenmusik und insbesondere der Messkomposition war, trotzdem kaum bekannte Totenmessen (abgesehen von derjenigen Mozarts) entstanden, oder ob es sich bezüglich des Forschungsstandes hier ähnlich wie im Falle der französischen Requiemkomposition verhält.

Schließlich gibt es noch einige Arbeiten und Artikel über die Requiemvertonungen einzelner Komponisten zumeist im deutschsprachigen Raum, die über allgemeine Entwicklungen und Konventionen wenig aussagen. Insgesamt ist damit aber die Forschung bezüglich der Gattung im deutschsprachigen Raum am umfangreichsten.

Dabei stellte Schnerich bereits 1909 fest:

„In dieser Kunstgattung sind die Franzosen viel eigenartiger und trotz Mozart bis heute für die Gestaltung des feierlichen Totenamtes vorbildlich geblieben.“³⁰

Allerdings nennt auch er nur wenige Vertonungen, die er teilweise auf eine – der Zeit entsprechende – unsachliche Weise kritisiert. Trotz dieser Feststellung Schnerichs gibt es speziell zur französischen Requiemvertonung nur ein einziges umfassendes Werk, nämlich die genannte Dissertation von Dominique Hausfater³¹ über die französischen Requiemvertonungen zwischen 1789 und 1840, also einem Ausschnitt des in der vorliegenden Arbeit gewählten Zeitraums. Sie schildert in dieser Arbeit auch die Voraussetzungen anhand einiger vor der Revolution entstandenen Kompositionen und analysiert sodann zahlreiche kleinere und größere Werke nachrevolutionärer Zeit, insbesondere auch einige der in der vorliegenden Arbeit herangezogenen Werke. Die Rahmenbedingungen der Entstehungszeit werden zwar anschaulich beschrieben, jedoch fehlt der Bezug zur musikwissenschaftlichen Analyse, die in sehr knapper, teils oberflächlicher Form abgehandelt wird. Ähnlich wie bei Ebel mangelt es auch an Zusammenfassungen der Beobachtungen, Erläuterungen und Schlussfolgerungen über mögliche Ursachen bestimmter Konventionen und Interpretationsversuche der Intentionen der Komponisten; die Schlussfolgerungen, die Hausfater zieht, sind sinnvoll, da sie jedoch nur einen relativ kurzen Zeitausschnitt betrachtet, wird die Entwicklung der Gattung nicht ausreichend deutlich, sondern hauptsächlich der status quo zur Zeit der beginnenden Romantik.

Dafür sind in dieser Arbeit schon mehrere kleinere Werke bearbeitet, die offenbar keine wertvollen Erkenntnisse über die Gattung lieferten, die also hier nicht mehr analysiert werden müssen; die meisten dieser Werke wurden von Hausfater als wenig ori-

²⁹ [Riedel 1977]

³⁰ [Schnerich 1909, S. 94]

³¹ [Hausfater 1995]

ginell bis technisch minderwertig klassifiziert³². Die größeren Werke sind bei Hausfater wenig erschöpfend behandelt. Zudem erfasst Hausfater ausschließlich die in der *Bibliothèque nationale de France, département de la Musique* und die im *Musée Notre Dame* befindlichen Kompositionen. Also beschränken sich ihre Untersuchungen weitgehend auf Paris, wo allerdings auch die meisten Kompositionen entstanden.

Zu einzelnen Kompositionen finden sich mehr oder weniger knappe Erläuterungen innerhalb der Literatur zu den betreffenden Komponisten, also Biographien, Monographien, Stilbetrachtungen etc.; dort sind natürlich nur konkrete Angaben zu den Stücken selbst, aber wenig gattungsspezifische und die Entwicklung beleuchtende Informationen enthalten; zudem liefern gerade die älteren Werke widersprüchliche Angaben zu Lebensdaten der Komponisten und Entstehungszeiten und -umständen der Kompositionen. Am fundiertesten auf diesem Gebiet sind die betreffenden Artikel in der MGG³³.

Zu den in dieser Arbeit in die genauere Analyse einbezogenen Komponisten³⁴ ist die Forschungslage unterschiedlich, jedoch existieren in fast allen Fällen gerade zur Requiemvertonung sehr wenig Forschungsergebnisse. Bezüglich der unbekannteren französischen Komponisten, die in der Werkliste A genannt sind, gibt es größtenteils überhaupt keine oder keine nennenswerte Literatur. Im Folgenden sollen die wichtigsten Forschungen über die in dieser Arbeit ausführlicher behandelten Komponisten³⁵ dargestellt werden.

Die meisten der Biographien über Jean-Baptiste Lully sind recht veraltet³⁶; zu einzelnen Werken oder Bereichen seiner Musik gibt es wenig Literatur. Auch im Falle der wenigen neueren Literatur handelt es sich mehr um Darstellungen der Rahmenbedingungen seines Schaffens bei Hofe zur Zeit des Absolutismus³⁷, und bei Betrachtungen seiner Musik steht hauptsächlich das Musiktheater im Vordergrund. Häufig befassen sich die Ausführungen mit dem „Konflikt“ zwischen Lully und Charpentier wie beispielsweise bei Brossard³⁸.

Zu Marc-Antoine Charpentier existiert ebenfalls relativ viel ältere Literatur³⁹, aber auch in neuerer Zeit befassen sich Musikwissenschaftler mit diesem Komponisten; vor allem sind die Arbeiten Hitchcocks⁴⁰ zu nennen, insbesondere sein Katalog der Werke

³² Siehe Kapitel 6.

³³ [MGG2 1994]

³⁴ Vgl. hierzu Kapitel 6.1.

³⁵ Siehe Liste C in Kapitel 6.1.

³⁶ Wie etwa diejenige von Prunières, [Prunières 1927].

³⁷ [Beaussant 1992], [Heyer 1989]

³⁸ [Brossard 1988]

³⁹ Zu nennen sind [Barber 1955], [Crussard 1945] und [Massenkeil 1967].

⁴⁰ [Hitchcock 1990]

Charpentiers⁴¹, sowie die Untersuchungen Catherine Cessacs⁴².

Im Falle von Jean Gilles ist die Lage geradezu prekär: Zu Lebzeiten anerkannt, fehlt er in der heutigen Forschungsliteratur fast gänzlich; selbst in Nachschlagewerken finden sich nur dürftige Angaben. Speziell zu seiner Totenmesse, die im 18. Jahrhundert eines der Standardwerke war, gibt es keine Untersuchungen außer einem einzigen Artikel von Durand⁴³, der sich allerdings mit der Theorie eines gemeinsam von Gilles und Campra komponierten Werkes beschäftigt, das nachweislich nicht existiert, so dass der Artikel als wissenschaftlich fragwürdig anzusehen ist.

André Campra kann als in Deutschland wenig bekannt bezeichnet werden, in Frankreich jedoch existieren zahlreiche Biographien älteren und neueren Datums, neuerdings auch im englischsprachigen Raum. In heutiger Zeit befasst sich insbesondere Baker mit diesem Komponisten und vor allem auch mit seinem Werk⁴⁴; Bouissou und Barthélémy liefern recht umfassende biographische Informationen⁴⁵. Speziell mit der noch immer nicht restlos geklärten Datierung der *Messe des Morts* befasst sich Montagnier in einem kürzeren Artikel⁴⁶.

Zu François-Joseph Gossec ist die Literatur wiederum sehr begrenzt. Abgesehen von einigen sehr kurzen Artikeln (Krones beschäftigt sich sogar mit der Requiemvertonung, jedoch ausschließlich unter dem Gesichtspunkt ihrer Verbindung zum *Requiem* Mozarts⁴⁷) und den Artikeln in den großen Nachschlagewerken gibt es vor allem eine umfangreiche Arbeit von Role⁴⁸, die bezüglich der *Grande Messe des Morts* vor allem auf die Entstehung sowie die aufführungspraktischen Gegebenheiten und die Instrumentation eingeht.

Luigi Cherubini ist einer der bekanntesten Komponisten des betrachteten Zeitraums; trotzdem ist die Menge der Literatur vergleichsweise klein und der Rolle Cherubinis in der Musikgeschichte nicht angemessen. An allgemeiner Literatur ist auch hier der Artikel in der MGG zu nennen⁴⁹; es gibt aber auch schon mehrere Arbeiten speziell zu Cherubinis Requiemvertonungen. Hervorzuheben ist die Untersuchung von Ternes über die Messen Cherubinis⁵⁰, in der technisch gründlich und relativ umfassend auch die beiden Requiemvertonungen analysiert werden. Der Schwerpunkt der Analyse liegt hier auf Form und Struktur der Musik; textliche Aspekte untersucht Ternes abge-

⁴¹ [Hitchcock 1982]

⁴² [Cessac 1988] und [Cessac 1998]

⁴³ [Durand 1960]

⁴⁴ [Baker 1977], [Baker 1984], [Baker 1997] und [Baker 2002]

⁴⁵ [Barthélémy 1957/1995] und [Bouissou 1998]

⁴⁶ [Montagnier 1998]

⁴⁷ Siehe [Krones 1987].

⁴⁸ [Role 2000]

⁴⁹ [Hochstein 1998]

⁵⁰ [Ternes 1980]

grenzt von der übrigen Analyse. Weitere Arbeiten können wissenschaftlichen Ansprüchen kaum standhalten: Die im Jahr 1913 erschienene Biographie von Hohenemser⁵¹ ist – dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend – recht unsachlich und in schwärmerischem Ton gehalten; die Hinweise auf die Requiemvertonungen scheinen eher fragwürdig zu sein. Eine Magisterarbeit von Kuckhoff⁵² über die Requiemvertonungen ist leider bereits in der harmonischen Analyse fehlerhaft.

Über Hector Berlioz gibt es eine größere Anzahl von wissenschaftlichen Werken; die meisten befassen sich mit seiner Symphonik sowie seiner sonstigen Orchestermusik; sein Opernschaffen und seine liturgische Musik stehen eher im Hintergrund. Seinen allgemeinen Kompositionsstil anhand unterschiedlicher Beispiele untersuchen Bailbé, Bockholdt, Rushton und Schacher⁵³. Vor allem in der Arbeit Rushtons wird die Requiemvertonung Berlioz' relativ ausführlich auf vierzehn Seiten behandelt, jedoch hauptsächlich auf die Instrumentation und die Tonartendisposition bezogen. Die Analyse der Textbehandlung ist rein deskriptiv, entbehrt aber des Versuchs einer Interpretation. In der Arbeit Landormys wird das Werk Berlioz' nur recht kurz und eher nach persönlichem Geschmack beurteilt⁵⁴. Die aussagekräftigsten Informationen liefert Berlioz selber in seinen Memoiren sowie in seinen eigenen theoretischen Werken zur Orchestration⁵⁵.

Als allgemeine Anmerkung sei noch hinzugefügt, dass sich in Bezug auf amerikanische Dissertationen feststellen lässt, dass in den letzten dreißig Jahren das Interesse an der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts stark zugenommen hat, jedoch die Arbeiten häufig wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügen und europäischem Standard nicht entsprechen. Sie wiederholen häufig die Erkenntnisse wesentlich älterer europäischer Arbeiten, beziehen neuere Forschungsergebnisse nicht ein und liefern so unvollständige oder gar fehlerhafte Angaben.

Parallel zum Mangel an Forschungsliteratur lässt sich auch das Fehlen von Werkausgaben feststellen⁵⁶. Die meisten Werke liegen lediglich als Handschriften in den Bibliotheken⁵⁷ und sind der Öffentlichkeit und je nach Art und Nutzungsmöglichkeiten der betreffenden Bibliothek sogar Musikwissenschaftlern nicht zugänglich. Die wenigen Werkausgaben französischer Werke sind im übrigen Europa wenig verbreitet und teilweise schwer zu bekommen; sie gehören nicht zum Standardbestand der Universitäten und Hochschulen.

Der bisherige Stand der Forschung ist also in hohem Maße unbefriedigend und bedarf dringend der Schließung dieser Lücke: Nicht nur die bekannten Werke müssen wis-

⁵¹ [Hohenemser 1984]

⁵² [Kuckhoff 1997]

⁵³ [Bailbé 1981], [Bockholdt 1979a] und [Bockholdt 1979b], [Rushton 2001], [Schacher 1985]

⁵⁴ [Landormy 1944]

⁵⁵ [Berlioz 1870] und [Berlioz 1843a]

⁵⁶ Näheres dazu siehe in Kapitel 6.1.

⁵⁷ Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 1 und 6.

senschaftlich untersucht und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musikgeschichte erkannt werden, sondern darüber hinaus gibt es auch noch zahlreiche Werke zu entdecken:

«Un grand nombre dort encore dans les archives d'établissements religieux et civils; un certain nombre est en mauvais état.»⁵⁸

⁵⁸ [Voirin 2001, S. 7]. „Eine große Anzahl [an Werken] schlummert noch in den Archiven kirchlicher und weltlicher Einrichtungen; ein gewisser Anteil ist in schlechtem Zustand.“ (Übers. der Verf.)

Kapitel 3

Die Gattung

3.1 Requiemtext

3.1.1 Entstehung

Bei der Totenmesse handelt es sich um einen der ältesten Bestandteile der katholischen Liturgie¹. Sie enthält sowohl Teile des *Ordinarium missae* (*Kyrie*, *Sanctus* mit *Benedictus*, *Agnus Dei*) als auch Teile des *Proprium missae* (*Introitus*, *Graduale*, *Tractus*, *Sequenz*, *Offertorium* und *Communio*), bildet also eine Plenarmesse. Zusätzlich können sich noch Stücke wie das Responsorium „*Libera me*“ und die Geleitworte zur Beerdigung „*In paradisum*“ anschließen.

Die Ursprünge der Texte liegen teilweise bereits in der frühen Zeit des Christentums und der Christenverfolgung im alten Rom. Allerdings gab es damals noch keine festgelegte liturgische Ordnung, und auch inhaltlich unterschieden sich die verwendeten Gebete stark von den sich später entwickelnden Texten. Es war ein wesentliches Merkmal des Totengedenkens, dass die Gedanken der Todesangst und der Furcht vor dem Jüngsten Gericht noch keine Rolle spielten, da es bei den ersten Christen in Rom ja eher als Privileg angesehen wurde, als Märtyrer für seinen Glauben zu sterben. Weiterhin fällt an diesen frühesten Gebetstexten auf, dass sie häufig an den Verstorbenen selbst gerichtet sind²; dies unterscheidet sie von den späteren Formen.

Im 8. Jahrhundert gab es schon spezielle christliche Totengedenkfeiern; feste Formen nahm die Totenmesse allerdings erst im 10. Jahrhundert an. In dieser Zeit entstand auch der Allerseelentag als jährlicher Gedenktag.

Im Laufe des Mittelalters gewann die Totenmesse – mit sich verändernden inhaltlichen Schwerpunkten – an Bedeutung. Eine feste Struktur des Requiemtextes wurde im 14. Jahrhundert erreicht; später wurde als letzter Abschnitt noch die *Sequenz* hinzugefügt. Der endgültige, uns heute bekannte Text wurde beim Konzil von Trient³ festgelegt. Dennoch gab es zahlreiche lokal unterschiedliche Traditionen – die meisten Varianten,

¹ Die Angaben zur Gattung wurden aus der folgenden Literatur zusammengetragen: [Adamski-Stoermer 1991], [Nohl 1996], [Reichert und Kneif 1998], [Pruett 1980], [Seay 1998], [Robertson 1967], [Chase 2003].

² Vgl. [Robertson 1967, S. 4/5].

³ Das Konzil von Trient fand in den Jahren 1545–1563 statt; die dort von den Bischöfen ausgearbeiteten

vor allem regional, erschienen beim *Graduale* und *Tractus*, seltener auch bei der *Communio* und gelegentlich bei *Introitus* und *Offertorium* –, also wurde keine vollständige Vereinheitlichung, die eigentlich im Missale von 1570 beabsichtigt war, erreicht. Vor allem in Frankreich und Spanien waren die Textvarianten vielfältig; dies hängt auch damit zusammen, dass dort im Gegensatz zur römischen Liturgie der Gottesdienst je nach Stand und Bedeutung des Verstorbenen unterschiedlich zelebriert wurde. Im Falle des *Graduale* war eine häufig verwendete Variante das „Si ambulem“, beim *Tractus* die bekannteste der Text „Sicut servus“. Die Textgrundlage der Totenmesse blieb damit von allen Liturgien am längsten uneinheitlich; trotzdem existiert natürlich eine festgelegte Textversion, die eigentlich eingehalten werden sollte. Bei der folgenden Erläuterung beziehe ich mich auf diese Version; auf die (wenigen) auftretenden Varianten in den analysierten Stücken gehe ich an den betreffenden Stellen direkt ein.

Der gesamte im Gottesdienst verwendete Text gliedert sich in gesprochene und musikalisch ausgestaltete Teile. Um den Aufbau des Requiems nachzuvollziehen, sollen nun zunächst diejenigen Textteile, die musikalisch gestaltet werden, näher betrachtet und ihre Ursprünge dargestellt werden⁴. Die Einbindung dieser Teile in den liturgischen Ablauf wird im nächsten Abschnitt erklärt.

Der vom Konzil von Trient festgelegte Text der musikalisch gestalteten Teile besteht aus folgenden Abschnitten:

1. Introitus „Requiem aeternam“
2. Kyrie „Kyrie eleison – Christe eleison“
3. Graduale „Requiem aeternam“
4. Tractus „Absolve Domine“
5. Sequenz „Dies irae“
6. Offertorium „Domine Jesu Christe“
7. Sanctus mit Benedictus
8. Agnus Dei
9. Communio „Lux aeterna“
10. Responsorium „Libera me“
11. Antiphon „In paradisum“

Vorschläge bildeten die Grundlage für das Missale von Papst Pius V. (1570).

⁴ Der vollständige Text mit Übersetzung der Verfasserin befindet sich im Anhang A.

Der größte Unterschied zur gewöhnlichen Messe – der sich auch auf die Vertonungen auswirkt, wie später festgestellt werden wird – ist die Tatsache, dass eine Auswahl von Textteilen möglich ist; der Text muss also, im Gegensatz zur Messe⁵, nicht vollständig vertont werden. Es wird zu untersuchen sein, welche Abschnitte der Totenmesse von den Komponisten bevorzugt vertont werden und in welcher Weise dies geschieht.

Die Texte lassen sich in kanonische, der Bibel entnommene Texte, apokryphe Texte und Neudichtungen einteilen. Das im 1. Jahrhundert nach Christus verfasste Buch Esra, dem der *Introitus* und das *Graduale* entstammen, sowie die Texte des *Tractus* und der *Sequenz* sind nicht kanonisch. Die *Sequenz* war vor 1570 meist nicht Bestandteil der Totenmesse; seit dem 2. Vatikanischen Konzil (1962–1965) fehlt die *Sequenz* „Dies irae“ wiederum. Dies hat theologische Gründe und wird in Kapitel 3.1.3 näher erläutert.

Außerdem enthält der Text als zusätzliche – in der gewöhnlichen Messe nicht vorhandene – Teile das Responsorium „Libera me“ und die Geleitworte zum Grabe „In paradisum“ (die Geleitworte zum Grabe werden meist nicht vertont, da sie nicht zur Liturgie, also nicht zum eigentlichen Gottesdienst gehören, sondern danach beim Zug zum Grabe erklingen; daher werden sie in Vertonungen nur selten verwendet). Auch die Antiphon „In paradisum“ ist ein nicht kanonischer Text.

Die feste Form des liturgischen Ritus ergab sich erst im Laufe des Mittelalters durch das allmähliche Hinzutreten der einzelnen Textteile, die demnach nicht nur unterschiedlichster Herkunft, sondern auch verschieden alt sind.

Es stellt sich die Frage, ob man den Teilen die Unterschiede in Alter und Ursprung anmerkt, ob eine kontinuierliche Entwicklung bezüglich Stil oder inhaltlichen Schwerpunkten erkennbar ist, und ob sich die Schwerpunktsetzung durch das Hinzutreten neuerer Textteile ändert. Allgemein lässt sich feststellen, dass die frühchristlichen Texte meist das Bild der ewigen Ruhe enthalten sowie auch die Hoffnung auf die Auferstehung; im frühen Mittelalter waren vor allem die Trauer um den Verstorbenen einerseits sowie die Darstellung des Todes als Erlösung andererseits inhaltliche Schwerpunkte, wohingegen im späteren Mittelalter der Aspekt der Sündenbuße nach dem Tod und die Furcht vor dem Jüngsten Gericht an Bedeutung gewannen.

⁵ Abgesehen von Sonderformen wie der *Missa brevis*.

3.1.2 Liturgie

Der Ablauf des Gottesdienstes der Totenmesse gestaltet sich folgendermaßen⁶:

I. Eröffnungsteil

1. Introitus (musikalisch)
2. Salutation (Begrüßung der Gemeinde) (gesprochen)
3. Bußakt (gesprochen)
4. Kyrie (musikalisch)
5. Collecta (Tagesgebet, Oration) (gesprochen)

II. Wortgottesdienst

1. Epistel (gesprochen)
2. Graduale (musikalisch)
3. eventuell Lesung II (gesprochen)
4. Tractus (musikalisch)
5. Sequenz (musikalisch)
6. Lesung III (Evangelium) (gesprochen)
7. Fürbitten (gesprochen)⁷

III. Eucharistiefeier

1. Offertorium (musikalisch)
2. Eucharistisches Hochgebet, Präfation (gesprochen)
3. Sanctus (musikalisch)
4. Benedictus (musikalisch)

IV. Kommunion

1. Pater noster (gesprochen)
2. Friedensgruß (gesprochen)
3. Agnus Dei (musikalisch)
4. Communio (musikalisch)
5. Postcommunio – Schlussgebet (gesprochen)

⁶ Vgl. hierzu [[Adamski-Stoermer 1991](#), S. 104/105].

⁷ In mehreren Quellen werden die Fürbitten zum Wortgottesdienst gezählt, siehe [[Adamski-Stoermer 1991](#), S. 104], [[Orel 1936](#), S. 33], http://de.wikipedia.org/wiki/Römischer_Ritus; man könnte sie auch als Übergang zur Eucharistiefeier ansehen.

Die Aufgaben der einzelnen Teile in der Liturgie lassen sich folgendermaßen beschreiben:

Der *Introitus* ist der erste der Prozessionsgesänge (neben *Offertorium* und *Communio*). Er erklingt während des feierlichen Einzugs des zelebrierenden Priesters und der Ministranten in die Kirche. Dabei ist zu beachten, dass die Länge dieses Abschnittes von örtlichen Gegebenheiten wie der Größe der Kirche und der Anzahl der Priester und Ministranten etc. abhing: Ursprünglich (bei Verwendung des gregorianischen Chorals) wurden so viele Psalmverse gesungen, bis der Einzug abgeschlossen war. Durch die Festlegung des Missale wurde die Länge dann eingeschränkt. Im Fall der Totenmesse könnte das Hereintragen des Sarges Auswirkungen auf die Länge und die musikalische Gestaltung des *Introitus* haben.

Während des *Graduale* findet keine liturgische Handlung statt, der Name „Graduale“ stammt vom lateinischen „Gradus“ (Stufe) ab und bezieht sich auf die Stufen, die der Geistliche zum Altar hinaufsteigt. Nach Adamski hat das *Graduale* eine herausragende Stellung innerhalb der Liturgie, da es keine liturgische Handlung begleitet, sondern der Gesang selbst im Vordergrund steht⁸. Trotzdem wird sich zeigen, dass die meisten Komponisten das *Graduale* ebenso wie den *Tractus*, der in der Totenmesse anstelle des *Alleluia* erklingt, nicht vertont haben, es aber immerhin gelegentlich Bestandteil französischer Kompositionen ist⁹.

Beim *Offertorium* handelte es sich ursprünglich – wie beim *Introitus* – um einen Prozessionsgesang, der zahlreiche Psalmverse, jeweils im Wechsel mit der Wiederholung der Antiphon, enthielt und so lange gesungen wurde, wie die Darbringung der Gaben dauerte.

Sanctus, *Benedictus* und *Agnus Dei* haben dieselbe Funktion wie in der normalen Messe. Das *Sanctus* gehört liturgisch zum eucharistischen Hochgebet. Die Gemeinde dankt für die Gaben des Herrn und bekennt sich zu Tod und Auferstehung Christi.

„Die Übernahme des Jesaja-Verses in das eucharistische Hochgebet drückt so die Teilhabe der irdischen Gemeinde an der himmlischen Liturgie aus. Der Text des *Benedictus* stammt aus dem Matthäus-Evangelium (21,9) und gibt den Zuruf der Volksmenge beim Einzug Jesu in Jerusalem wieder.“¹⁰

Das *Benedictus* erklang zur damaligen Zeit nach der Wandlung; auf eine spezielle französische Tradition an dieser Stelle wird an späterer Stelle eingegangen werden¹¹.

Das *Agnus Dei* ist die Anrufung Jesu Christi während des Brotbrechens, die seit dem Jahr 700 gebraucht wurde¹². Dabei gibt es regional unterschiedliche Traditionen: Im

⁸ Vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 107/108].

⁹ Vgl. hierzu die Kapitel 4.2, 6.2, 7 und 8.

¹⁰ [Hader 2002, S. 282]

¹¹ Vgl. Kapitel 6.2.

¹² Vgl. [Hader 2002, S. 293].

deutschsprachigen Raum wurde das *Agnus Dei* während der Kommunion gesungen, in Frankreich und Italien während des Brotbrechens¹³.

Die *Communio* wird während der Austeilung des Abendmahls gesungen und beinhaltet in der Totenmesse das Gedenken an den Verstorbenen, das somit mit der Handlung des Abendmahls (Gedächtnismahl für Jesus Christus) verbunden wird. Dieser Teil trägt teilweise auch die Bezeichnung „*Post-communio*“. Dies ist darauf zurückzuführen, dass meist die Kommunion lediglich vom Priester, nicht aber von der Gemeinde durchgeführt wurde, da die Kommunion die Nüchternheit¹⁴ (sowie die Beichte, wenn nicht gar vorangehendes Fasten¹⁵) voraussetzte. Dies aber war praktisch höchstens zu morgendlichen Andachten möglich; Totenmessen fanden aber nicht unbedingt zu entsprechenden Tageszeiten statt. Somit begann der musikalische Teil allenfalls während der Kommunion, wurde aber jedenfalls danach noch fortgesetzt, da er die – nun entfallende – Kommunion der Gemeinde begleiten sollte. Eigenartigerweise ist diese Bezeichnung vor allem in Südeuropa (in Frankreich und Italien) verbreitet und nur teilweise im deutschsprachigen Raum¹⁶. Es ergeben sich folgende Möglichkeiten des liturgischen Ablaufes:

Agnus Dei:		Brotbrechen (F/I)
Agnus Dei:	Kommunion (D)	
Communio (musikalisch): oder Post-Communio (musikalisch):	nach der Kommunion des Priesters (D) ¹⁷	während und nach der Kommunion (F/I)
Postcommunio (gesprochen):	nach der Kommunion (D)	nach der Kommunion (F/I)

Dies führt möglicherweise zur Vermischung von Bezeichnungen, da mit der Bezeichnung „*Postcommunio*“ eigentlich ein gesprochenes Schlussgebet nach der musikalisch gestalteten „*Communio*“ gemeint ist (s. o.).

Der normalerweise die Messe beschließende Segen „*Ite missa est*“ entfällt in der Totenmesse; während der Sarg gesegnet wird, wird das Responsorium „*Libera me*“ gesungen. Der Sarg wird mit Weihwasser und Weihrauch gesegnet¹⁸; dieser Brauch stammt aus dem frühen Mittelalter¹⁹.

¹³ Vgl. [Chase 2003, S. 8] und [Jungmann 1948, S. 404].

¹⁴ Vgl. [Jungmann 1948, S. 444].

¹⁵ Vgl. [Jungmann 1948, S. 442].

¹⁶ Vgl. [Jungmann 1948, S. 482].

¹⁷ Vgl. [Jungmann 1948, S. 482].

¹⁸ Vgl. [Chase 2003, S. 9].

¹⁹ Vgl. [Robertson 1967, S. 23].

Die Antiphon „In paradisum“ begleitet dann den Weg der Trauergemeinde von der Kirche zum Grab.

3.1.3 Text

Im Folgenden wird zunächst der Text in seiner Gesamtheit betrachtet werden, dann schließt sich eine Erläuterung der einzelnen Textteile an.

Allgemein kann man bemerken, dass zunächst Trauer um die Verstorbenen, die Darstellung des Todes als Erlösung und die Auferstehungshoffnung im Vordergrund stehen, im späteren Mittelalter dann eine Verlagerung zugunsten des Gedankens der Sündenbuße und des Jüngsten Gerichts stattfindet. Teile des Textes sind dadurch zu erklären, dass der Tod bzw. der Tag der Trauerfeier gleichzeitig als Geburtstag zum ewigen Leben angesehen wird: Deshalb soll ein Opfer gebracht werden, um dem Toten das Geschick im Jenseits zu erleichtern. Die thematischen Akzente sind also „Totengedenken, Fürbitte, Opferdarbringung“²⁰ sowie allgemeine das Jenseits betreffende, nicht biblische Bilder wie Darstellungen des Jüngsten Gerichts. Durch die Auswahl bestimmter Textteile lassen sich unterschiedliche Schwerpunkte setzen.

Zuerst soll der Aufbau des Gesamttextes betrachtet werden. Der erste und der letzte Teil des zur eigentlichen Liturgie gehörenden Textes, der *Introitus* und die *Communio*, zeigen eine inhaltliche Entsprechung: Der erste Teil des *Introitus* entspricht dem zweiten Abschnitt der *Communio*; hier erklingt die Bitte um das ewige Licht – die Zeile „et lux perpetua luceat eis“ des *Introitus* entspricht der Zeile „Lux aeterna luceat eis“ der *Communio*. Damit wird ein Rahmen geschaffen, der an den Anfang und an den Schluss die wichtigsten Akzente des Textes setzt und damit einen zyklischen Zusammenhalt herstellt.

Die Mittelgruppe besteht aus *Tractus*, *Sequenz* und *Offertorium*; diese Teile sind inhaltlich eng miteinander verknüpft, da im *Tractus* erstmals das Jüngste Gericht erwähnt wird, das dann in der *Sequenz* ausführlich dargestellt wird, während im *Offertorium* die Schreckensbilder noch anklingen, aber allmählich wieder verschwinden. Die *Sequenz* bildet also das Zentrum des gesamten Textes. Die Teile *Kyrie* und *Graduale* treten in Beziehung zu den Teilen *Sanctus* und *Agnus Dei*²¹. Durch diesen Aufbau entsteht auch ein inhaltlicher Spannungsbogen, da der Text mit den Bildern der ewigen Ruhe und des ewigen Lichts beginnt, dem folgt der Lobpreis Gottes (weniger verhalten als der Beginn), das Geschehen steigert sich dramatisch mit den Bildern des Jüngsten Gerichts, und schließlich beruhigt es sich wieder in umgekehrter Reihenfolge über den Lobpreis Gottes (im *Sanctus*) bis hin zu den Gedanken des ewigen Lichts und der ewigen Ruhe. Der Requiemtext erhält damit einen sowohl formal als auch inhaltlich ansatzweise symmetrischen Aufbau.

Im Folgenden sollen die einzelnen Textabschnitte näher beleuchtet werden.

²⁰ [Nohl 1996, S. 78]

²¹ Diese Struktur findet sich teilweise auch bei Adamski, vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 53–54].

1. *Introitus*

Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.	Gib ihnen ewige Ruhe, o Herr, und das ewige Licht leuchte ihnen. Dir gebührt der Lobgesang in Zion, und dir wird in Jerusalem ein Gelübde dargebracht.
Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.	Erhöre mein Gebet, zu dir kommt alles Fleisch.

Der Text des *Introitus* besteht aus zwei Teilen unterschiedlicher Herkunft: Die Antiphon „Requiem aeternam“, die dem apokryphen Buch Esra entstammt (IV. Esra 2,34), und dem Abschnitt „Te decet hymnus“, der aus dem 64. Psalm stammt (Verse 2–3, 6). Im ersten Abschnitt wird die Bitte um ewige Ruhe und das ewige Licht für die Toten ausgedrückt. Im zweiten Abschnitt steht das Lob Gottes im Vordergrund. Die letzten beiden Zeilen, „Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet“, lassen verschiedene Deutungsmöglichkeiten zu: Einerseits wird die Verbindung zwischen dem Sterben der Menschen und Gott hergestellt; denn das Reich Gottes ist das Ziel, dem die Toten entgegenstreben. Damit gewinnt der Tod eine positive Seite. Andererseits könnte hier auch die Unausweichlichkeit des Todes gemeint sein.

Bereits in diesem ersten Teil des Textes werden somit die beiden Gegenpole, die den gesamten Text prägen, einander gegenübergestellt: Die ewige Ruhe, der ewige Schlaf als endgültige Konsequenz des Todes auf der einen Seite, das ewige Licht, also das ewige Leben im Reich Gottes auf der anderen Seite. Nohl sieht das Bild der ewigen Ruhe als Mittel der beschönigenden Darstellung des Todes, das Bild des ewigen Lichts dagegen als Symbol für den Schöpfungsakt²², was allerdings etwas fragwürdig erscheint.

2. *Kyrie*

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.	Herr, erbarme dich, Christe, erbarme dich, Herr, erbarme dich.
------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------

Das *Kyrie*, der einzige traditionell griechischsprachige Abschnitt des Textes, ist mit dem *Kyrie* der normalen Messe identisch. Es ist eine Akklamation und enthält die Bitte um Erbarmen, hier werden Gott und Christus um Erbarmen angefleht. Dies geschieht nun nicht mehr speziell auf die Toten ausgerichtet, sondern in allgemeiner Weise für alle Menschen, die Lebenden und die Toten. Auch dieser Text lässt zwei unterschiedliche Interpretationen (und damit verschiedene Ansätze bei der musikalischen Ausgestaltung) zu: Betrachtet man den Ursprung des Textes, handelt es sich zunächst um die Anrufung eines Herrschers, die dann in der Kirche übernommen, also auf Gott übertragen wurde. Nach dieser Deutung könnte eine prachtvolle, einem Herrscher angemessene musika-

²² [Nohl 1996, S. 86 und 99]

liche Umsetzung erfolgen. Geht man allerdings ausschließlich vom Inhalt des Textes aus, handelt es sich um ein demütiges, ja vielleicht sogar verzweifertes Flehen um Gnade, was einen völlig anderen musikalischen Gestus verlangen würde. Es wird zu prüfen sein, welche Deutung die Komponisten der betrachteten Werke bei ihren Vertonungen bevorzugen.

3. *Graduale*

Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. In memoria aeterna erit justus, ab auditione mala non timebit.	Gib ihnen ewige Ruhe, o Herr, und das ewige Licht leuchte ihnen. Der Gerechte wird in ewigem Ge- denken bleiben, er wird vom Verhör kein Unheil zu befürchten haben.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Das *Graduale*, das seit dem 9. Jahrhundert im Gebrauch ist²³, hat sowohl eine ähnliche Form (einen zweiteiligen Aufbau) als auch einen ähnlichen Inhalt wie der *Introitus*; die ersten beiden Textzeilen sind sogar identisch. Im zweiten Teil dann, bei dem es sich um Psalm 111,7 handelt, klingt erstmals der Gedanke an das Jüngste Gericht an²⁴, allerdings hier noch in milder Form: Es wird festgestellt, dass ein Gerechter auch in diesem Gericht nichts zu fürchten hat. So birgt das Jüngste Gericht hier noch nicht den Schrecken, der später offenbar wird. Wie im *Introitus* klingt also auch hier noch eine gewisse Zuversicht im Hinblick auf den Tod an.

4. *Tractus*

Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum. Et gratia tua illis succurrente mereantur evadere iudicium ultionis. Et lucis aeternae beatitudine perfrui.	Befreie, o Herr, die Seelen aller verstorbenen Gläubigen von jeder Fessel der Sünde. Und durch die Hilfe deiner Gnade verdienen sie, dem Strafgericht zu entgehen und die Glückseligkeit des ewigen Lichts zu genießen.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Der *Tractus* entstammt drei Psalmversen; dieser Teil ist in Handschriften des 10./11. Jahrhunderts nachzuweisen. Der Gebrauch von *Graduale* und *Tractus* hängt mit einer alten Form des Gottesdienstes zusammen, des Lesegottesdienstes mit zwei Lesungen (Prophetie, die später entfiel, und Epistel): Beide Teile folgten als responsoriale Gesänge

²³ Vgl. [Chase 2003, S. 3].

²⁴ Hier irrt Adamski, die behauptet, das Jüngste Gericht fände erstmals im *Tractus* Erwähnung, siehe [Adamski-Stoermer 1991, S. 54].

jeweils auf eine Lesung²⁵. Hier erfolgt die Bitte um Befreiung der Seelen von der Sünde und um Gnade vor dem Jüngsten Gericht sowie die Hoffnung auf das ewige Leben. Einerseits spiegelt sich wie in den vorhergehenden Textteilen der positive Aspekt des Todes wider, nämlich die Hoffnung auf ein ewiges Leben, andererseits klingt die Furcht vor dem Gericht Gottes und die Möglichkeit der Bestrafung an.

Dieses Thema wird dann ausführlich in den zwanzig Strophen der *Sequenz* behandelt. Dieser nicht der Bibel entstammende Abschnitt nimmt den größten Teil des gesamten Requiemtextes ein. Der Name „Sequenz“ leitet sich daraus ab, dass auf das normalerweise vorangehende Alleluia etwas „folgte“, indem die Wiederholung des Alleluia durch Tropen textlich erweitert wurde. Die Reformbestrebungen des Tridentinums führten zu einer Beschränkung auf vier Sequenzen: Das in der Totenmesse verwendete „Dies irae“, „Lauda Sion Salvatorem“, „Veni sancte Spiritus“ und „Victimae Paschali laudes“. Dazu kam 1727 das „Stabat mater“ als fünfte zugelassene Sequenz. Es bildeten sich aus der Praxis der Tropierung also eigenständige Stücke heraus.

Die *Sequenz* „Dies irae“ hatte ursprünglich mehrere Verwendungszwecke: als Adventshymnus, als Prozessionsgesang nach Erteilung des Segens oder nach der Absolution des „Libera me“. Das Missale von 1570 legte den Sequenztext als offiziellen Teil der Totenmesse fest. Die Autorschaft dieses Textes ist nicht ganz gesichert, da mehrere Priester in Frage kamen. Entweder der Text selber oder zumindest die lateinische Übersetzung stammt vom Franziskanermönch Thomas von Celano (gest. 1256)²⁶. Chase dagegen merkt einerseits an, der Text würde eher aus einer früheren Epoche stammen²⁷, andererseits gibt er als Entstehungsdatum das Jahr 1308 an²⁸. An einer dritten Stelle spricht er von einer früheren Version der Prosa aus dem 12. Jahrhundert²⁹. Möglicherweise existiert tatsächlich eine frühere Version, die Thomas von Celano dann überarbeitete oder übersetzte, inzwischen wird jedoch zumeist Thomas von Celano als Autor angesehen. Angeregt wurde dieser Text wohl durch den Text des Responsoriums „Libera me“, indem er als Tropus zum zweiten Vers „Dies illa, dies irae“ geschrieben wurde.

5. Sequenz

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) Dies irae, dies illa
solvat saeculum in favilla
teste David et Sibylla. | Jener Tag des Zorns
wird die Welt in Asche auflösen,
wie von David und Sibylla bezeugt
wird. |
| 2) Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus! | Welch ein Zittern wird es geben,
wenn der Richter kommen wird,
um alle streng zu prüfen! |

²⁵ [Adamski-Stoermer 1991, S. 55]

²⁶ [Voirin 2001, S. 68]

²⁷ [Chase 2003, S. 4]

²⁸ [Chase 2003, S. XVII]

²⁹ [Chase 2003, S. 509]

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>3) Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum

coget omnes ante thronum.</p> | <p>Die Posaune wird durch das Reich
der Gräber wunderlichen Laut ver-
breiten,
um alle vor den Thron zu zwingen.</p> |
| <p>4) Mors stupebit et natura,

cum resurget creatura

judicanti responsura.</p> | <p>Der Tod wird erstarren und die Na-
tur,
wenn die Welt wieder auferstehen
wird,
um sich vor dem Richtenden zu ver-
antworten.</p> |
| <p>5) Liber scriptus proferetur,

in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.</p> | <p>Ein vollgeschriebenes Buch wird
hervorgeholt werden,
in dem alles enthalten ist,
und daraus wird die Welt gerichtet
werden.</p> |
| <p>6) Judex ergo cum sedebit,

quidquid latet apparebit:

nil inultum remanebit.</p> | <p>Wenn also der Richter zu Gericht sit-
zen wird,
wird erscheinen, was auch immer
verborgen war:
Nichts wird ungestraft bleiben.</p> |
| <p>7) Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronem rogaturus,

cum vix justus sit securus?</p> | <p>Was werde ich Armer dann sagen?
Welchen Verteidiger werde ich erbit-
ten,
wenn ein Gerechter kaum sicher
sein kann?</p> |
| <p>8) Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,

salva me, fons pietatis.</p> | <p>König schrecklicher Größe,
der du die zur Erlösung Bestimmten
aus Gnade erlöst,
erlöse mich, Quelle der Gnade.</p> |
| <p>9) Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae:

ne me perdas illa die.</p> | <p>Bedenke, o gütiger Jesus,
dass ich die Ursache für deinen
(Leidens-)weg bin,
damit du mich an jenem Tag nicht
zugrunde richtest.</p> |
| <p>10) Quaerens me, sedisti lassus:

redemisti crucem passus:

tantus labor non sit cassus.</p> | <p>Auf der Suche nach mir hast du, mü-
de geworden, verweilt:
Indem du das Kreuz erlitten hast,
hast du mich erlöst;
solch eine Mühsal soll nicht umsonst
gewesen sein.</p> |
| <p>11) Juste judex ultionis,</p> | <p>Richter der gerechten Strafe,</p> |

donum fac remissionis ante diem rationis.	mache uns das Geschenk der Vergebung vor dem Tag der Rechenschaft.
12) Ingemisco tamquam reus: culpa rubet vultus meus: supplicanti parce, Deus.	Ich seufze wie ein Angeklagter; die Schuld lässt mein Gesicht erglühen; den demütig Bittenden schone, Herr.
13) Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.	Der du Maria freigesprochen und den Schächer erhört hast, du hast auch mir Hoffnung gegeben.
14) Preces meae non sunt dignae: sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne.	Meine Bitten sind nicht würdig; aber du Gütiger, handle freundlich, damit ich nicht für immer im Feuer schmore.
15) Inter oves locum praesta, et ab hoedis me sequestra, statuens in parte dextra.	Gib mir einen Platz unter den Schafen, und scheid mich von den Böcken, indem du mich auf die rechte Seite stellst.
16) Confutatis maledictis flammis acribus addictis, voca me cum benedictis.	Wenn die Verdammten vergehen werden und den heftigen Flammen ausgesetzt werden, rufe mich zu den Geweihten.
17) Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis: gere curam mei finis.	Ich bitte demütig und gebeugt, mein Herz zerknirscht wie Asche; trage Sorge für mein Ende.
18) Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla	Tränenreich ist jener Tag, an dem der Mensch als Angeklagter
19) judicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus:	aus der Asche aufersteht, um verurteilt zu werden. Diesen schone also, Gott,
20) pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.	milder Herr Jesus, gib ihnen Frieden. Amen.

Der Inhalt der *Sequenz* lässt sich aus der Bibel ableiten: Die Vernichtung der Welt durch das Jüngste Gericht findet sich in der Offenbarung, ebenso das Bild der sich öffnenden Gräber (Offenbarung 20,13):

„Und das Meer gab die Toten heraus, die in ihm waren; und der Tod und die Unterwelt gaben ihre Toten heraus, die in ihnen waren. Sie wurden gerichtet,

jeder nach seinen Werken.“³⁰

Die *Sequenz* hat einen weitgehend regelmäßigen Aufbau: Sie besteht aus 20 Strophen, von denen 17 dreizeilig und die letzten drei Strophen, die später hinzugefügt wurden, zweizeilig sind. In der Gregorianik wurden immer zwei Strophen mit der gleichen Melodie gesungen, abgesehen von den letzten vier Strophen. Die drei (bzw. zwei) Zeilen jeder Strophe reimen sich (Paarreim); jede Zeile hat acht Silben; es handelt sich um einen volltaktigen trochäischen Rhythmus.

Die *Sequenz* schildert in anschaulichen und farbenreichen Bildern das Jüngste Gericht. Sie lässt sich in drei große Abschnitte gliedern, die sich inhaltlich voneinander abheben: Der erste Teil (Strophe 1 bis 6) handelt allgemein von den Schrecken des Jüngsten Gerichts; der zweite Teil (Strophe 7 bis 17), nun in der ersten Person Singular geschrieben – also aus der Sicht des Sterblichen – behandelt die persönlichen Ängste und Empfindungen angesichts der Offenlegung und Bestrafung der eigenen Sünden, und der dritte Teil (Strophe 18 bis 20) ist wieder allgemeiner Art und beinhaltet die Bitte, dass Gott und Jesus den angeklagten Sündern gegenüber Gnade walten lassen mögen.

Die erste Strophe leitet die Beschreibung mit der Prophezeiung des Jüngsten Tages ein und beruft sich auf das Zeugnis von David und Sibylla; damit ist das Kommen dieses Jüngsten Tages unausweichlich. Dann folgt eine genaue Beschreibung des Geschehens; die Schlüsselworte sind die Beschreibungen des Richters („Richter“, „der Richtende“, „prüfen“, „die Welt wird gerichtet“ etc.), der erschallenden Posaune, des Todes („Tod“, „Reich der Gräber“, „erstarren“) und der Strafe. Dies sind keine versöhnlichen oder gar positiven Gedanken; stattdessen ist die Furcht angesichts der drohenden Strafe zu spüren. Der Tag des Jüngsten Gerichts sowie die Auferstehung der Toten werden in düsteren Bildern prophezeit, und Gott wird als streng prüfender, strafender, zürnender Richter dargestellt.

Im zweiten Abschnitt wechselt die Perspektive, die Angst des Einzelnen – gewissermaßen des „Erzählers“ – steht nun im Vordergrund. Er erwägt die Möglichkeiten, sich zu verteidigen und erkennt, dass sein Schicksal (Erlösung oder Strafe) von der Gnade Gottes abhängt. Es folgt also die Bitte um Gnade und Milde. Nun wird auch neben Gott erstmals in der *Sequenz* Christus angerufen. Damit fließt hier (in Strophe 15) eine frühchristliche Sichtweise ein, nach der Christus die Menschen richtet, indem er Schafe und Böcke voneinander trennt. In der *Sequenz* wird Gott immer mit Attributen wie Schrecken, Zorn, Rache genannt, was dem Bild Gottes im Alten Testament entspricht. Jesus dagegen wird, den Gedanken des Neuen Testaments entsprechend, als gütig und verzeihend dargestellt. Da Christus sich für die Menschen geopfert hat, um ihre Sünden auf sich zu nehmen, wird erneut an seine Milde und Opferbereitschaft appelliert: Sein Opfer soll nicht vergebens gewesen sein. Auch Gott wird nun um Milde angefleht und die Schuld, Demut und Unwürdigkeit des Menschen dargestellt. Dies geschieht in Form von Gleichnissen und Bildern: Es wird erwähnt, dass Gott auch Maria und dem Schächer verziehen hat (als Beispiel für seine große Milde); das Bild von Schafen und

³⁰ [Bibel 1980, S. 1409]

Böcken wird herangezogen; die Schuld der Menschen wird mit bildhaften Ausdrücken wie „Verdamnte“, „zerknirscht wie Asche“ beschrieben, die Schrecken, die den Schuldigen blühen, sind „im Feuer schmoren“ und „heftige Flammen“; den Gegensatz dazu bilden die Worte „geweiht“, „freundlich“ und „gütig“.

Im dritten Abschnitt wechselt die Perspektive erneut: Während im ersten Teil allgemein die Schrecken des Jüngsten Gerichts beschrieben wurden und im zweiten Teil der einzelne Mensch um Gnade bat, werden nun als Zusammenfassung Gott und Jesus um Schonung und Frieden für alle Sünder gebeten. Nach Robertson wurde dieser Teil hinzugefügt, um ein Gegengewicht zum allzu ausufernden Gebrauch der ersten Person Singular (also der persönlichen Betrachtungsweise) zu schaffen³¹. Die letzte Zeile „*do-na eis requiem*“ stellt einen textlichen Zusammenhang mit dem *Introitus*, dem *Graduale* und dem *Agnus Dei* her. Es wird zu prüfen sein, wie die einzelnen Komponisten diese verschiedenen Perspektiven musikalisch deuten.

Der Sequenztext und seine Verwendung im Rahmen der Totenmesse sind nach wie vor umstritten; er regt zwar zu sehr eindrucksvollen Vertonungen an, die Ansicht ist aber auch verbreitet, dass diese Art von Texten nicht in die Liturgie bzw. den Gottesdienst passt, da es sich um einen zu individuellen, von persönlichen Ängsten geprägten Text handelt³². Aus diesem Grund ist die *Sequenz* seit dem 2. Vatikanischen Konzil kein verbindlicher Teil des Formulars mehr.

Der *Sequenz* folgt das *Offertorium*. Es bildet den zweitgrößten Teil des Gesamttextes nach der *Sequenz* und weist wie diese eine recht bildhafte Sprache auf.

6. *Offertorium*

Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas omnium
fidelium defunctorum
de poenis infernis
et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis,

ne absorbeat eas tartarus,

ne cadant in obscurum:
sed signifer sanctus Michael

repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae
promisisti et semini eius.

Herr Jesus Christus, König der Ehre,
befreie die Seelen aller
verstorbenen Gläubigen
von den Strafen der Hölle
und dem bodenlosen See;
befreie sie aus dem Rachen des Lö-
wen,
damit sie die Unterwelt nicht ver-
schlingt
und sie nicht in Finsternis versinken,
sondern der Bannerträger, der heili-
ge Michael,
sie ins heilige Licht geleitet,
das du einst Abraham
und seinen Nachkommen verspro-
chen hast.

³¹ [Robertson 1967, S. 20]

³² Vgl. z. B. [Robertson 1967, S. 17].

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vi- tam, quam olim Abrahae promisisti et semini eius.	Opfertgaben und Gebete bringen wir dir zum Lob dar, o Herr; nimm du sie für jene Seelen an, derer wir heute gedenken; lass sie, o Herr, vom Tode zum Le- ben hinübergehen, das du einst Abraham und seinen Nachkommen verspro- chen hast.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Der Text setzt sich aus drei verschiedenen Teilen zusammen, nämlich dem „Domine Jesu Christe“, dem Psalmvers „Hostias et preces tibi, Domine“ sowie der Repetenda „Quam olim Abrahae“. Diese letzten beiden Abschnitte entstammen dem antiphonalen *Offertorium* des Mittelalters und sind als einziger Offertoriumsvers in mittelalterlichen Handschriftensammlungen vollständig überliefert. Deshalb wurde dieser Text von Papst Pius V. im *Missale Romanum* 1570 verbindlich für die Totenmesse festgelegt³³. Der tatsächliche Ursprung dieses Textes ist nicht geklärt – er ist wohl nicht römisch, sondern entstammt dem gallikanischen Ritus und wurde zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert in den Requiemtext eingegliedert. Der erste Textabschnitt beinhaltet die Bitte, Christus möge die Seelen der verstorbenen Gläubigen befreien. Die Hölle wird anschaulich beschrieben und als etwas Unausweichliches, Endgültiges dargestellt, aus dem es kein Entrinnen gibt: „bodenloser See“, „Rachen des Löwen“ und „Finsternis“. Gerade das Bild des Löwen wurde bereits im Mittelalter häufig gebraucht, entweder als Sinnbild des Todes oder als Bild für den Sieg über den Tod. Auch der Erzengel Michael hat im Zusammenhang mit dem Tod eine spezielle Bedeutung, da er nach Hiob 31,6 mithilfe einer Waage die Seelen der Auferstandenen wägt und darüber entscheidet, ob sie ins Paradies oder in die Hölle eintreten³⁴. Der Psalmvers handelt von der Darbringung der Gaben, also der Hinführung zum heiligen Abendmahl, so dass hier eine Verbindung zwischen dem Sterben des Menschen und dem Sterben Christi geschaffen wird³⁵. Im Zentrum steht die Hoffnung, die Seelen möchten von der Dunkelheit (Hölle, Unterwelt, Verdammnis) erlöst werden und ins ewige Leben (Erlösung, Licht) übergehen. Dies sind zwei der grundlegenden Gedanken des gesamten Requiemtextes, die einander gegenüber stehen: Die Bilder des Lichts im Gegensatz zu den Bildern des Gerichts und der Strafe.

7. *Sanctus*

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli	Heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott Zebaoth! Himmel und Erde sind voll
------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------

³³ Vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 57].

³⁴ Vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 63].

³⁵ Vgl. [Hader 2002, S. 271].

et terra gloria tua.	von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in excelsis.	Hosianna in der Höhe.
Benedictus qui venit in nomine Domini.	Gepriesen sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in excelsis.	Hosianna in der Höhe.

Der Text des *Sanctus* stammt aus der Bibel (Jesaja 6,3) und wird dort von den Engeln (Seraphen) gesungen bzw. einander zugerufen. Es ist der Lobpreis Gottes, der durch die ganze Welt schallt. Da dieser Abschnitt der normalen Messe entspricht, ist hier nicht die Rede vom Tod, vom ewigen Leben, vom Jüngsten Gericht oder ähnlich düsteren Bildern, wodurch der Text uneingeschränkt positiv wirkt. Abgesehen vom *Kyrie* ist dies der einzige Abschnitt der Totenmesse, auf den das zutrifft, wobei es sich beim *Kyrie* immerhin um eine Bitte um Erbarmen handelt, also um ein Flehen, das zumindest mit Angst verbunden sein kann; das *Sanctus* dagegen ist ausschließlich preisend. Im *Sanctus* wird Gott der Vater gepriesen, während im *Benedictus* Jesus Christus gepriesen wird.

8. *Agnus Dei*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:	Lamm Gottes, das du die Sünden der Welt trägst,
dona eis requiem.	gib ihnen Ruhe.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:	Lamm Gottes, das du die Sünden der Welt trägst,
dona eis requiem.	gib ihnen Ruhe.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:	Lamm Gottes, das du die Sünden der Welt trägst,
dona eis requiem sempiternam.	gib ihnen ewige Ruhe.

Das *Agnus Dei* ist zwar ebenfalls das der normalen Messe, jedoch wurde im 12. Jahrhundert der Text in der Totenmesse abgewandelt: Statt der Zeile „miserere nobis“ erklingt hier die Zeile „dona eis requiem“ bzw. beim dritten Erklängen statt „dona nobis pacem“ „dona eis requiem sempiternam“. Statt der Bitte um Erbarmen für alle Menschen (die schon im *Kyrie* geäußert wird) wird hier also die Bitte auf die Verstorbenen eingegrenzt und durch die Bitte um ewige Ruhe speziell auf diese ausgerichtet. Dadurch entsteht wiederum ein Bezug zum *Introitus*. Dabei ist zu bemerken, dass dieses Bild der ewigen Ruhe eigentlich in Widerspruch zu den allgemeinen herkömmlichen Inhalten des christlichen Glaubens steht, der ja eher auf ein zukünftiges Leben nach dem Tod, nicht aber auf den Tod im Sinne eines ewig währenden Schlafes und der Ruhe ausgerichtet ist.

9. *Communio*

Lux aeterna luceat eis, Domine:	Das ewige Licht leuchte ihnen, o Herr:
---------------------------------	----------------------------------------

cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

bei deinen Heiligen in Ewigkeit,
weil du gütig bist.

Der zur eigentlichen Liturgie gehörige Text endet mit der *Communio*, die, wie bereits erwähnt, inhaltlich an den *Introitus* anschließt. Auch formal ist sie ähnlich aufgebaut, da sie sich wie *Introitus* und *Graduale* aus Antiphon und Psalmvers zusammensetzt. Der Psalmvers ist derselbe wie im *Introitus* (in leicht abgewandelter Form, „Lux aeterna luceat eis, Domine“ statt „et Lux perpetua luceat eis“); er wird fortgesetzt mit einem Teil des 33. Psalms aus dem Buch Esra („Cum sanctis tuis ...“). Allgemein entfielen nach dem 14. Jahrhundert die zuvor obligatorischen Psalmverse der *Communio*, die nun nur noch aus der Antiphon bestand; einzig die *Communio* der Totenmesse wurde weiterhin mit Versus ausgeführt³⁶.

In der *Communio* werden wichtige Bilder des Textes – diejenigen des ewigen Lichts und der ewigen Ruhe – noch einmal aufgegriffen. Es schließen sich das Responsorium „Libera me“ und das Geleitwort zum Grabe „In paradisum“ an, die nicht zur Liturgie gehören, aber trotzdem gelegentlich mitvertont werden.

10. Responsorium

Libera me, Domine, de morte aeterna,	Befreie mich, o Herr, vom ewigen Tode,
in die ille tremenda,	an jenem Tag des Schreckens,
quando coeli movendi sunt et terra,	wenn Himmel und Erde erschüttert werden,
dum veneris iudicare	wenn du kommen wirst, um die Welt
saeculum per ignem.	durch das Feuer zu richten.
Tremens factus sum ego et timeo,	Ich beginne zu zittern und fürchte mich,
dum discussio venerit atque ventura ira.	wenn die Prüfung und der Zorn nahen.
Dies illa, dies irae,	Jener Tag des Zorns,
calamitatis et miseriae,	des Unglücks und des Elends,
dies magna et amara valde.	ein großer und so bitterer Tag.
Requiem aeternam dona eis, Domine:	Ewige Ruhe gib ihnen, o Herr,
et lux perpetua luceat eis.	und das ewige Licht leuchte ihnen.

Im Responsorium „Libera me“ wird nochmals die Furcht vor dem Jüngsten Gericht heraufbeschworen und wiederum um Erlösung gebeten.

Dabei erscheinen Textzeilen, die auch im *Introitus* auftreten („Requiem aeternam ... luceat eis“) bzw. in der – erst später hinzugefügten – Sequenz („Dies irae, dies illa“, hier

³⁶ Vgl. [Hader 2002, S. 305].

allerdings mit einer Umstellung der beiden Zeilenhälften).

11. Antiphon

In paradisum deducant (te) angeli,	Die Engel mögen dich ins Paradies geleiten,
in tuo adventu suscipiant te martyres,	die Märtyrer mögen dich bei deiner Ankunft empfangen,
et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.	und sie mögen dich in die heilige Stadt Jerusalem bringen.
Chorus angelorum te suscipiat,	Der Chor der Engel nehme dich auf,
et cum Lazaro quondam paupere	und mit dem einstmals armen Lazarus
aeternam habeas requiem.	mögest du ewige Ruhe finden.

Im Geleitwort zum Grabe wird die Seele der Obhut der Engel und Märtyrer übergeben, und es wird der Wunsch geäußert, die Seele möge ins Paradies geleitet und dort gnädig aufgenommen werden.

3.2 Requiemvertonung

3.2.1 Geschichte der Requiemvertonung

Es sollen nun Zweck, Anlässe und besonders die Geschichte der Vertonung des Requiemtextes beschrieben werden, um die Ausgangsbedingungen, die zu Ende des 17. bzw. zu Beginn des 18. Jahrhunderts herrschten, verstehen zu können.

Schon lange existiert der Brauch, Totenmessen musikalisch zu gestalten. Es gab dabei neben den eigentlichen Trauerfeierlichkeiten noch verschiedene weitere Anlässe, den Text zu vertonen: Exequien oder Anniversarien für wichtige Persönlichkeiten sowie den Allerseelentag (2. 11., In Commemorazione Omnium Fidelium Defunctorum). Bis ins 18. Jahrhundert wurden Requiemvertonungen für den gottesdienstlichen Gebrauch geschrieben, danach – seit Aufkommen des öffentlichen Konzerts – wurden auch Konzertmessen geschaffen. Insgesamt wurden, seit der Begriff „Requiem“ existiert, bis zur heutigen Zeit mehr als zweitausend Werke komponiert³⁷.

Die Musik sollte im Rahmen des Gottesdienstes eine festliche Stimmung schaffen, um einerseits die Toten zu ehren und andererseits auch die Hinterbliebenen zu trösten³⁸. Dabei musste aber nicht der gesamte Text verwendet werden; vielmehr wurden in den verschiedenen Vertonungen jeweils unterschiedliche Abschnitte verarbeitet und andere ausgelassen. Der letzte Teil, das Geleitwort zum Grabe, wurde selten vertont, da er nicht mehr zur eigentlichen Messe gehört, sondern daran anschließt. Wie man sehen wird, bestand dabei aber das Problem, dass der Zweck der Musik und der Textinhalt des vertonten Textes sich widersprechen; insbesondere der Text der *Sequenz* mit seinen düsteren Bildern vom Weltende und dem Jüngsten Gericht scheint weder zur Ehrung der Toten noch zum Trost der Angehörigen geeignet zu sein.

Ursprünglich bestand die „musikalische“ Gestaltung des Textes im Sprechgesang der Priester, der Schola oder der Gemeinde, wobei es sich um festgelegte Formeln handelte. Später entwickelten sich die gregorianischen Choralintonationen, benannt nach ihrem Hauptinitiator Papst Gregor I. (590–604), die ebenfalls feste Formen hatten, obwohl sie sich sowohl weiterentwickelten als auch regional unterschiedliche Ausprägungen hatten. In den einzelnen bedeutenden Klöstern gab es verschiedene kunstvolle Formen des liturgischen Gesangs, etwa in Metz, St. Gallen, Cluny und Limoges³⁹. Seinen Höhepunkt erreichte der gregorianische Gesang zwischen 750 und 850. Allein beim Kyrietext existierten 226 bekannte Melodien⁴⁰. Regional unterschiedlich waren teilweise auch die verwendeten Texte, insbesondere gab es eine große Anzahl an Sequenzen. Interessanterweise galt gerade die *Sequenz* „Dies irae“, die später Anlass zu Konflikten in Bezug auf

³⁷ [Voirin 2001, S. 7]

³⁸ [Nohl 1996, S. 81]

³⁹ Ausführliche Beschreibungen insbesondere der frühen Formen der musikalischen Gestaltung von Totenmessen finden sich in [Voirin 2001] und [Chase 2003].

⁴⁰ [Chase 2003, S. 3]

die Angemessenheit dieses Textes im Gottesdienst gab, lange Zeit als „type parfait du plain-chant“⁴¹; weiterhin ist gerade die gregorianische Melodie des *Dies irae* diejenige, die am häufigsten in späteren Kompositionen als motivisches Element verwendet wird. Im Mittelalter kamen allmählich mehrstimmige Gesänge auf. Von „Kompositionen“ im eigentlichen Sinne kann man erst wesentlich später, etwa ab dem 14. Jahrhundert sprechen, als tatsächlich individuelle musikalische Ausgestaltungen einzelner Textabschnitte geschaffen wurden, zunächst noch ausschließlich von der Geistlichkeit, später dann auch von beauftragten Musikern oder Komponisten (häufig waren diese Musiker aber gleichzeitig Geistliche).

Bereits aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind Requiemvertonungen erhalten. Die ersten erhaltenen mehrstimmigen Vertonungen sind diejenigen von Dufay (1470/71) und Ockeghem (1461 oder 1483⁴²). Vor 1600 ist die Zahl der mehrstimmigen Vertonungen aber sehr klein, da an vielen Orten bei Begräbnisfeierlichkeiten gar keine mehrstimmige Musik erlaubt war, oder es handelt sich um homophone Sätze, die an den gregorianischen Choralmelodien orientiert sind. Der homophone Satz galt als passend, weil eine gewisse Zurückhaltung des Ausdrucks verlangt wurde, Musik teilweise sogar als „Instrument der Verführung“ galt⁴³. Auch Instrumentalbegleitung war teilweise nicht gestattet, vor allem die Orgel war als festliches Instrument lange ausgeschlossen. Somit stand die von der Kirche verlangte Zurückhaltung im Widerspruch zur Intensität des Textes. An bekannten Vertonungen sind diejenigen von Antoine Brumel (1460–1520), Pierre de la Rue (gest. 1518), dem spanischen Komponisten Cristóbal Morales (1500–1553) und vor allem Palestrina (ca. 1525–1594; seine *Missa pro defunctis* entstand 1554) und Orlando di Lasso (1532–1594) zu nennen.

Der gregorianische Choral spielte in dieser Zeit eine wesentliche Rolle, doch ansonsten herrschten noch uneinheitliche Gebräuche: Häufig waren nur Teile der Totenmesse mehrstimmig vertont, während andere Teile in alternatim-Praxis *choraliter* gesungen wurden; später sind die existierenden mehrstimmigen Vertonungen meist in streng kontrapunktischem Stil gehalten. In Frankreich wurde die *Sequenz* „Dies irae“ später als in anderen Regionen, nämlich erst etwa Mitte des 16. Jahrhunderts, fester Bestandteil der Totenmesse⁴⁴.

Die Blütezeit der musikalischen Totenmesse folgte im 17. Jahrhundert, wo zahlreiche Kompositionen entstanden, in denen häufig der alte polyphone Stil noch erkennbar war. Allmählich machte die Polyphonie aber einem weitgehend homophonen Chorsatz sowie einer unabhängigeren Orchesterbegleitung Platz. Neben der Totenmesse für den liturgischen Gebrauch bildete sich nun mehr und mehr ein Konzertstil (*stile concertato*) heraus, der sich durch die Besetzung mit Chor, Soli und großem Orchester, den Wechsel von chorischen und solistischen Abschnitten sowie durch die Anlage als Nummern-

⁴¹ [Voirin 2001, S. 68]

⁴² Es gibt verschiedene mögliche Entstehungsdaten, vgl. dazu [Voirin 2001, S. 77].

⁴³ [Reichert und Kneif 1998, Sp. 159]

⁴⁴ Vgl. [Robertson 1967, S. 30].

typ auszeichnete. Das Requiem bestand also aus einer Folge von einzelnen Nummern, in denen die verschiedenen Textabschnitte vertont waren. Vertreter des Requiems des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts sind beispielsweise Lobo, Cardoso, Charpentier, Delalande, A. Scarlatti und J. Gilles. Gerade in Frankreich entstand noch eine Sonderform der Vertonung, da im frühen Barock begonnen wurde, den Sequenztext separat als *motet* zu vertonen.

Im 17. Jahrhundert wurden bereits bestimmte Aussagen des Textes musikalisch besonders ausgestaltet; um jedoch die Gesamtstimmung des Textes nicht zu sehr zu stören, herrschte noch eine gewisse Zurückhaltung vor. Mit der Zeit bildeten sich Konventionen bezüglich der Vertonung heraus: Bestimmte Teile wurden als Fuge vertont – meist das zweite „Kyrie eleison“ sowie die Textzeile „Quam olim Abrahae“ –, weiterhin erfuhr die *Sequenz* eine größere Ausdehnung, indem beispielsweise jeder Vers als einzelner Satz komponiert wurde⁴⁵. Besonders die *Sequenz* regte wegen ihres dramatischen Inhalts viele Komponisten zu packenden, farbenreichen Kompositionen an; sie bildet häufig einen zentralen Teil innerhalb eines Requiems. Die musikalischen Ausdrucksmittel wurden also immer vielfältiger. Dies wurde auch dadurch gefördert, dass das Requiem als Gattung durch die Entwicklung eines barocken höfischen Trauerzeremoniells an Bedeutung gewann⁴⁶. Die Begräbnisfeierlichkeiten wurden zu Repräsentationszwecken von Fürstenhäusern, Adligen und Geistlichkeit benutzt, dazu diente eine prunkvolle musikalische Ausgestaltung.

„Der Tod wurde als Demonstration herrscherlicher Gewalt zelebriert; der durch ‚Gottes Gnaden‘ legitimierte Regent trat durch seinen Tod in jene Welt über, die der Quell seiner Autorität war.“⁴⁷

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden Requiemkompositionen nicht mehr ausschließlich im liturgischen Rahmen aufgeführt, sondern auch mehr und mehr im Konzertsaal. Es kam sogar die Tendenz auf, Requiemvertonungen nicht nur ohne konkreten Anlass, sondern explizit für den Gebrauch im Konzert statt in der Kirche zu schreiben. Dies ging einher mit der Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur, die die barockhöfische Musikausübung ablöste. Hader bezeichnet dies als „Verbürgerlichung der Kirchenmusik“⁴⁸. Im 19. Jahrhundert existierten damit verschiedene Arten der Requiemvertonung: die bereits für den Konzertgebrauch oder ganz ohne unmittelbaren Anlass geschaffenen Kompositionen sowie natürlich immer noch die für den liturgischen Gebrauch geschriebenen Requiemvertonungen. Mehr und mehr aber wurde das Requiem zum eigenständigen Kunstwerk statt Teil des Gottesdienstes zu sein. Es wird sich zeigen, ob damit auch eine Schwächung der bis dahin entstandenen Konventionen der Requiemvertonung einherging.

⁴⁵ Vgl. [Pruett 1980, S. 753].

⁴⁶ Vgl. [Hader 2002, S. 3].

⁴⁷ [Hader 2002, S. 3]

⁴⁸ [Hader 2002, S. 4]

3.2.2 Stellung des Requiems in der Kirchenmusik

Die Gattung an sich weist die Besonderheit auf, dass die Werke nur für einen bestimmten Anlass komponiert wurden – zumindest zu Beginn des hier zu betrachtenden Zeitabschnitts war dies ausschließlich der Fall – und gegebenenfalls wurden sie dann nicht wieder aufgeführt. Im Fall einiger größerer und prachtvollerer Stücke wurden die Werke dann bei anderen Trauerfeierlichkeiten oder Gedenkveranstaltungen erneut gespielt, jedoch zunächst wieder nicht ohne einen entsprechenden Anlass. Dies änderte sich gerade innerhalb des betrachteten Zeitraums gravierend, wie schon im Kapitel über die Geschichte der Requiemvertonung beschrieben wurde. Das Requiem nimmt damit eine Zwitterstellung zwischen Kirche und Konzert ein, insbesondere bis zum ausgehenden 18. bzw. beginnenden 19. Jahrhundert, denn erst danach wurden Requiemvertonungen explizit für die Verwendung im Konzert geschrieben, unabhängig vom Gebrauch im Gottesdienst und damit von der Liturgie.

Damit nimmt diese Form der komponierten Gottesdienstmusik eine Sonderstellung zwischen der reinen Kirchenmusik – den gebräuchlichen liturgischen Gesängen der Priester und der Gemeinde – und der reinen Unterhaltungsmusik fürs Konzert oder Musiktheater ein: Allen Formen der Musik ist ein gewisser Unterhaltungswert eigen, die liturgische Kirchenmusik aber sollte ursprünglich nicht zur Unterhaltung dienen, sondern zur Sammlung und Meditation oder als Ermahnung der Gemeinde. Ein Unterhaltungswert sollte hier ganz vermieden werden, was die Kirchenmusik von allen anderen Bereichen abhebt.

Weiterhin sind die verwendeten Texte sowie der Ablauf von der Liturgie vorgeschrieben:

„Die Musik für den katholischen Gottesdienst ist charakterisiert durch die Unveränderlichkeit der liturgischen Texte, die den Kompositionen zugrunde liegen ...“⁴⁹

Damit stellt sich jedoch die Frage, inwieweit es erlaubt ist, diese Texte durch die Musik zu gestalten, zu verzieren, eventuell dadurch auch besser verständlich zu machen, oder sie sogar zu deuten und so in subjektiv gefärbter Form wiederzugeben. Dies geschieht durch jede komponierte Musik – also Musik, die nicht gleichfalls durch die Liturgie, beispielsweise in Form gregorianischer Intonationen, festgelegt ist – unweigerlich; in dem in dieser Arbeit betrachteten Zeitraum, in dem es in dieser Beziehung mehrere Umschwünge und neue Entwicklungen gab, wurde dies zu einer entscheidenden Streitfrage.

In Bezug auf die Unveränderlichkeit des Textes und die hier gestellte Streitfrage sind gerade die Requiemvertonungen eine besonders kritische Gattung innerhalb der Kirchenmusik, da zwar der Text prinzipiell auch feststeht, jedoch eine Auswahl und damit individuelle Schwerpunktsetzung durch den Komponisten stattfinden kann, was in anderen liturgischen Gattungen nicht oder nicht in dem Ausmaß möglich ist.

⁴⁹ [Hochstein 2004, S. 277]

Damit weist die Vertonung des Requiemtextes einerseits vielfältige Möglichkeiten auf, stellt die Komponisten aber gleichzeitig vor zahlreiche Probleme: Der den Werken zugrunde liegende Anlass wäre eigentlich dazu angetan, dass der Komponist sich selbst ganz in den Hintergrund und sein Können in den Dienst der Liturgie stellen müsste; gerade bei einer Totenmesse müsste die Form gewahrt werden, um weder die Vorgaben der Kirche und die damit verbundenen Grundsätze des Glaubens und der Liturgie zu verletzen noch die Angehörigen zu brüskieren. Insbesondere in Bezug auf die Totenmesse gab es denn auch besonders viele Vorgaben der Kirche; ein stetiger Streitpunkt war die Verwendung von Instrumenten, der Orgel und der Frauenstimmen, später auch von Blechblasinstrumenten und Schlagwerk. Dies wurde meist als zu theatralisch und damit unpassend empfunden und brachte die Komponisten in Konflikte mit der Kirche, da sie zwischen künstlerischer Gestaltung und kirchlichen Auflagen standen. Sogar einzelne spezifisch musikalische Merkmale wie bestimmte Intervalle waren verpönt, so etwa der Tritonus als „diabolus in musica“⁵⁰, und auch einige Harmonien wurden als unpassend oder gar als Teufelswerk angesehen.

Außerdem bewegten sich die Komponisten – auch bei Berücksichtigung all dieser Gesichtspunkte – auf einer Gratwanderung zwischen den verschiedenen Aufgaben des Requiemtextes, sollten ihre Vertonungen doch einerseits durch die Schönheit der Musik zur Erbauung und zum Trost der Hinterbliebenen dienen, andererseits aber auch zur Ermahnung der Menschen unter Androhung von Strafe und Hölle.

Damit gelangt man nun zu den Möglichkeiten, aber auch Problemen, die der Text selbst aufwirft: Er ist wesentlich vielfältiger als die meisten anderen Texte für andere liturgische Anlässe; der normale Messentext ist beispielsweise viel einseitiger⁵¹. Dies eröffnet viel mehr Möglichkeiten der Vertonung als die meisten anderen liturgischen Werke, fordert vom Komponisten aber auch gewagtere Balanceakte. Da der Text so viele Anregungen zu bildhaften Vertonungen bietet, sind die Komponisten natürlich besonders gefährdet, zu dramatisch-theatralisch zu schreiben und damit die Grenzen zu Bereichen der Unterhaltungsmusik und des Musiktheaters zu überschreiten. Damit stellt sich auch die grundsätzliche Frage, ob sich Komponisten mit Kirchenmusik überhaupt profilieren und damit der persönlichen Eitelkeit dienen dürften.

Trotzdem oder gerade deshalb nutzten viele Komponisten die Gelegenheit zur Komposition einer großen Totenmesse, um besondere Werke zu schaffen, mit denen sie ihr ganzes Können und ihre Möglichkeiten zur Geltung bringen und sich einen Namen machen wollten. Etliche der in dieser Arbeit untersuchten Komponisten profilierten sich gerade mit ihren Totenmessen oder versuchten es zumindest⁵². Teils wurden die Werke trotz dieser Streitfragen zur Grundlage des Erfolgs (wie im Falle von Gossec), teils verursachten sie großen Ärger (wie im Falle von Berlioz oder der c-Moll-Vertonung Cherubinis). Allen in dieser Zeit entstandenen Werken ist gemeinsam, dass es sich noch

⁵⁰ [Voirin 2001, S. 52]

⁵¹ Vgl. dazu Kapitel 3.1.3.

⁵² Siehe Kapitel 6.3.

nicht um reine Konzertmessen handelt, sondern auch noch im 19. Jahrhundert um für bestimmte Anlässe komponierte Stücke, und zwar meist für berühmte Persönlichkeiten mit einem offiziellen Status.

Der letzte, speziell die Requiemvertonung betreffende Aspekt ist das Thema des Todes an sich, das die Menschen schon immer beschäftigt hat. Selbst innerhalb der Kirche herrschten sehr unterschiedliche oder zumindest unterschiedlich stark ausgeprägte Ansichten bezüglich des Jüngsten Gerichts, des Todes und dessen, was dem Tod folgt. Zunehmend spielten auch persönliche Einstellungen eine Rolle, die in der musikalischen Gestaltung spürbar wurden. Das spezielle Thema fordert dies noch wesentlich mehr heraus als „nur“ allgemeine Ansichten bezüglich des Glaubens, die in anderen liturgischen Werken zum Tragen kommen könnten.

Kapitel 4

Allgemeine Konventionen der Requiemvertonung

In diesem Kapitel sollen die Konventionen, die sich bezüglich der Requiemvertonung in anderen Regionen bis zum 18. Jahrhundert herausgebildet haben, beschrieben werden, damit später der Vergleich zu den im gleichen Zeitraum in Frankreich entstandenen Vertonungen gezogen und Frankreich-Typisches herausgearbeitet werden kann.

4.1 Verschiedene Zentren

Als für die Entwicklung der Gattung bedeutende Zentren wurden größere Städte mit kirchlichen oder weltlichen Fürstenhöfen ausgewählt, da hauptsächlich dort qualitativ hochwertige, repräsentative Werke entstanden, die auch bekannt und der Allgemeinheit zugänglich sind. Dabei handelt es sich meist um größere Werke; die zahlreichen kleineren Stücke, die nur zu einer einzigen Gelegenheit gespielt und dann vergessen wurden, sind, ähnlich wie in Frankreich, kaum bekannt. Daher erscheint es sinnvoll, sich auf diese Zentren zu konzentrieren: Regionale Unterschiede sind nur dann feststellbar, wenn man vergleichbare Werke betrachtet. Immerhin sind bereits einige Werke wissenschaftlich untersucht, so dass anhand dieser Untersuchungen Stilistik, Merkmale etc. zusammengefasst werden können. Allerdings sind im deutschsprachigen Raum sowie in Italien nicht so deutlich verschiedene Ausprägungen festzustellen, da an sämtlichen Höfen sowohl süddeutsche, österreichische als auch italienische Musiker angestellt waren und hier keine regionalen Abgrenzungen festzustellen sind; der kulturelle Austausch und die Vermischung zwischen deutschsprachigen Gebieten und Italien untereinander sind wesentlich stärker als mit den französischsprachigen Regionen. Hierzu bemerkt Sellin:

„Ob man für das Deutschland des 18. Jahrhunderts in dem Sinne von Musiklandschaften sprechen kann, dass sich bestimmte regionale Gemeinsamkeiten herausbildeten, scheint zumindest problematisch. Ein sozialgeschichtliches Kriterium für eine regionale Spezifizierung und Differenzierung wären die geographische Rekrutierung, also die Herkunft der Musiker, und ihre geographische Mobilität. Hier zeigt sich, dass es auf der Ebene der Kapellmeister und der führenden Instrumentalisten und Sänger ein außerordentlich hohes Maß an Mobilität gegeben hat, die sich weit über die deutschen

Grenzen hinaus erstreckte und halb Europa umfasste. Vor allem böhmische Musiker waren fast überall zu finden. Der Begründer der Mannheimer Schule, Johann Stamitz, stammte aus Böhmen. Der Mannheimer Violoncellist Innocenzo Danzi, Vater des bekannteren Franz Danzi, aus Italien. In Stuttgart brachte der Neapolitaner Niccolò Jommelli unter Herzog Karl Eugen die italienische Oper zur Blüte. Umgekehrt wechselten zahlreiche Musiker auch aus anderen Teilen des Reiches als Böhmen in zum Teil weit entfernte Gebiete über. Der langjährige Mannheimer Kapellmeister Ignaz Holzbauer stammte aus Wien. Die Mannheimer Musiker Wilhelm und Johann Baptist Cramer, Vater und Sohn, wirkten in London; die Spur von Anton Stamitz, dem Sohn Johanns und Bruder Karls, verliert sich in Paris.“¹

Dies Zitat zeigt die große Fluktuation und die daraus resultierende Vermischung der Stile zumindest im deutschsprachigen und italienischen Raum. Mit französischen Regionen fand eine solche Vermischung nicht in dem Maße statt, schon weil man in Frankreich den fremden Einflüssen stets wesentlich skeptischer gegenüberstand; ob man Züge des italienischen Stils adaptieren durfte oder sogar sollte oder nicht, war lange Zeit eine große Streitfrage. Natürlich gab es generell durchaus Einflüsse auf die französische Musik, beispielsweise durch die Mannheimer Schule; diese Einflüsse hatten jedoch keine so starke kulturelle Vermischung zur Folge und setzten sich im Allgemeinen nur langsam und mühsam durch.

Deshalb werden im Folgenden die wichtigsten Zentren genannt, und es wird versucht, ihre Bedeutung zu erklären. Auf eine Darstellung besonderer Konventionen im Einzelnen wird jedoch verzichtet; stattdessen werden allgemein vorherrschende gemeinsame Konventionen dargestellt, die eventuell teilweise mit denen im französischsprachigen Raum übereinstimmen können, sich aber in wesentlichen Punkten auch durchaus unterscheiden.

Bedeutende Zentren der Musikausübung und vor allem der Kirchenmusik waren Dresden, Mannheim, Stuttgart, München, Salzburg, Wien, Rom, Mailand, Venedig und Neapel. Dabei galten Dresden, Paris, Venedig und Rom gegen Mitte des 17. Jahrhunderts als Zentren des *stile antico*².

Dresden zur Zeit der Kurfürsten Friedrich August I. (der 1697 zum katholischen Glauben konvertierte, um König von Polen werden zu können, und damit die Basis für eine katholische Hofkirchenmusik schuf) und vor allem Friedrich August II. war ein wichtiges Zentrum der katholischen Kirchenmusik, da am Dresdner Hof bedeutende Komponisten wirkten und prachtvolle Vertonungen in sämtlichen Gattungen schufen. Darunter waren auch herausragende Requiemvertonungen, da diese ja immer für hochstehende Persönlichkeiten bestimmt waren, so häufig für Mitglieder der Herrscherfamilie, Führer der Geistlichkeit, Mitglieder des Militärs, des Adels, aber auch Hofbedienstete und normale Bürger. Die Kirchenmusikausübung wurde weiterhin durch die Gattin

¹ [Musikfest 1994, S. 248–249]

² Siehe [Dahlhaus 1981, S. 307].

Friedrich Augusts II., Maria Josepha, entscheidend beeinflusst³. Dresden hatte einen besonderen Status, da es inmitten ansonsten protestantischer Gebiete lag.

Die wichtigsten in dieser Zeit für die Kirchenmusik verantwortlichen Komponisten waren Jan Dismas Zelenka und Giovanni Alberto Ristori (diese beiden waren in den meisten Fällen mit der musikalischen Ausgestaltung der Totenmessen betraut) sowie Johann David Heinichen und Johann Adolf Hasse, die für bedeutendere Anlässe zuständig waren. Entstehungsanlässe waren Anniversarien, der Allerseelentag, Exequien – regelmäßig allerdings erst ab 1720 durch den Einfluss Maria Josephas. Somit wurde hier die katholische Kirchenmusik in gewissem Sinne erst neu geschaffen, wodurch sich für Dresden charakteristische Merkmale herausbilden konnten, sich jedoch trotz dieser „Neuschaffung“ keine besonders fortschrittlichen Entwicklungen zeigten.

Friedrich August I. gründete eine eigene katholische Hofkapelle, die gemeinsam mit den Kapellknaben für die Gestaltung der Totenmessen zuständig war. Die Hofkapelle verfügte zunächst nur über einige Streicher und einen Organisten, später auch über Oboen und Fagotte. Je nach Anlass gab es natürlich unterschiedliche und vor allem verschieden starke Besetzungen; teilweise waren die Besetzungen aber auch durch Konflikte mit den Musikern bedingt, wenn auf deren Seite die geforderte Bereitschaft zu spielen fehlte. Man sieht, dass trotz fest bei Hofe angestellter Musiker die musikalische Ausführung auch in hohem Maße von äußeren Gegebenheiten und Zwängen abhängig war.

Mannheim, Stuttgart und München waren im 18. Jahrhundert Residenzstädte bedeutender deutscher Fürsten, an deren Höfen ein reges Musikleben stattfand. Im deutschsprachigen Raum gab es zahlreiche solcher Zentren des Musiklebens, da es auch viele fürstliche Residenzen gab, im Gegensatz zu Frankreich, wo Paris als mit Abstand größtes und wichtigstes Zentrum gelten kann. Gemeinsam ist aber die absolutistische Herrschaftsform, wobei im deutschsprachigen Raum ein kultureller Wettbewerb zwischen den einzelnen Höfen stattfand, den es in Frankreich so nicht gab. Insbesondere Kurfürst Karl Theodor förderte die höfische Kultur, Künste und Wissenschaften beträchtlich, sowohl während seiner Regierungszeit in Mannheim (1742–1778) als auch in München (1778–1799), wohin er seinen Hof verlegte, nachdem er auch die Regierung des Kurfürstentums Bayern übernommen hatte. Gerade das Mannheimer Hoforchester, zu dessen Aufgaben ja auch die kirchenmusikalischen Aufführungen gehörten, wies eine ungewöhnlich große Besetzung sowie eine vorzügliche Technik auf. Hier entstand die allgemein bekannte „Mannheimer Schule“⁴. In Stuttgart war es Herzog Karl Eugen von Württemberg (Regierungszeit 1744 bis 1793, also ein Großteil des hier zu betrachtenden Zeitraumes), der die Musikpflege förderte und mit Niccolò Jommelli einen Musiker höchsten Ranges zum Leiter der Hofkapelle berief. Am Münchener Hof herrschte durch den vorangegangenen Krieg zwischen Bayern und Österreich eine gewisse finanzielle Not, durch günstige Abkommen und daraus resultierende Zahlungen war aber

³ Näheres dazu in [Hader 2002].

⁴ Vgl. hierzu [Musikfest 1994, S. 252].

dennoch eine Unterstützung des kulturellen Lebens möglich; als später Karl Theodor nach München kam, brachte er sein renommiertes Orchester mit, so dass erstklassige Aufführungen gewährleistet waren. Allerdings wird in der Literatur hauptsächlich die italienische Oper, nicht aber die Kirchenmusik geschildert.

Salzburg spielte im 18. Jahrhundert in Bezug auf die katholische Kirchenmusik als Hauptstadt eines selbständigen geistlichen Fürstentums eine bedeutende Rolle. Es nahm insofern eine Sonderstellung ein, da sowohl die geistliche als auch die weltliche Führung bei einem Erzbischof lag, was nur im Heiligen Römischen Reich vorkam und damit einzigartig in Europa war. Im Laufe des 18. Jahrhunderts fand aber bereits eine Abschwächung der barocken Herrschaftsausübung statt, und es wurde versucht, neue Wege der Regierungsweise zu finden. Auch der Katholizismus war einem Wandel unterworfen, es herrschte eine Aufklärungsdebatte zwischen reformwilligen und an alten Formen festhaltenden Theologen. Die Kirche sollte ausschließlich spirituellen Aufgaben nachkommen; eine Trennung von Kirche und Staat wurde jedoch erst durch die Auswirkungen der französischen Revolution und die nachfolgenden Kriege möglich. Am erzbischöflichen Hof gab es eine umfangreiche Musikausübung und im Hofstaat natürlich die entsprechenden Musiker. An namhaften Komponisten, die zum Teil auch Requiemvertonungen schrieben, waren Johann Ernst Eberlin, Leopold Mozart und Cajetan Adlgasser beschäftigt.

Wien war im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer der größten Städte Mitteleuropas geworden und hatte im Jahr 1783 etwa halb so viele Einwohner wie Paris (etwa 205 000). Die vorherrschende Religion war auch hier der Katholizismus, obwohl man die Stadt als – mit einem heutigen Wort umschrieben – „multikulturell“ bezeichnen konnte und zumindest den Protestanten seit 1781/82 freie Religionsausübung zustand.

Im Zeremoniell des kaiserlichen Hofes spielten Gottesdienste eine zentrale Rolle, es herrschte ein „Bewußtsein für die sakrale Würde des Kaisertums“⁵. Weiterhin gab es eine große Anzahl weiterer Stätten der Hof- und sonstigen Kirchenmusik, neben der Hofkapelle existierten weitere Kapellen und zahlreiche Kirchen wie die Domkirche St. Stephan, sowie außerhalb Wiens die Klosterkirchen.

Gerade in Wien kam es zu tiefgreifenden Reformen der katholischen Kirche unter der Herrschaft Josephs II. Doch damit begann auch eine Verlagerung der Musikausübung aus den Kirchen ins Privatleben des Adels und des Bürgertums, die schließlich zum öffentlichen Konzert führte. Die Musikausübung wurde so umfangreicher, aber auch vielfältiger und individueller. Die Kirchenmusik der Hofmusikkapelle des Kaiserhofs war traditionalistisch geprägt, während an einigen großen Kirchen wie dem Dom zu St. Stephan, der Schottenkirche, der Michaelerkirche und zahlreichen kleineren Kirchen modernere Musikausübung möglich war⁶; Dahlhaus bemerkt auch:

„In Wien trafen sich auch die von Natur aus konservative kirchenmusikalische Tradition und der Geschmack eines außerordentlich musikfreudigen

⁵ [Riedel 1977, S. 24]

⁶ Vgl. hierzu [Dahlhaus 1985, S. 100].

und musikkundigen Hofes am traditionellen Kontrapunkt mit der Bach- und Händel-Verehrung, die der habsburgische Diplomat Gottfried van Swieten aus Preußen mitbrachte.“⁷

Joseph II. und Leopold II. versuchten in der Zeit der Aufklärung die konzertierende lateinische Kirchenmusik abzuschaffen. Dennoch stammen aus der betreffenden Zeit zwar zahlreiche Messkompositionen, jedoch sind nur wenige Requiemvertonungen bekannt – berühmt ist eigentlich nur das Requiem in d-Moll von Wolfgang Amadeus Mozart (1791), weder von Joseph Haydn noch von Ludwig van Beethoven oder Franz Schubert als den übrigen in dieser Epoche herausragenden Komponisten existieren (zumindest bekannte) Werke dieser Gattung. Es gibt natürlich zahlreiche kleinere, meist unveröffentlichte und häufig nicht näher spezifizierte oder dem vermutlichen Komponisten nicht sicher zugeordnete Werke⁸. Insgesamt sind die Wiener Werke vor allem italienisch beeinflusst, teilweise ansatzweise „alpin“⁹, also volkstümlich. Dies trifft vor allem auf Michael Haydn zu.

Gerade im deutschsprachigen Raum gab es noch zahlreiche weitere kleinere Fürstenthöfe (beispielsweise Karlsruhe, Würzburg, Augsburg und Öttingen-Wallerstein), die aber in diesem Rahmen nicht alle genannt werden können und das Gesamtbild der kirchenmusikalischen Konventionen nicht wesentlich bereichern oder verändern würden.

Zu berücksichtigen sind auch die Umstände in diesen Regionen in der Zeit zwischen 1740 und 1783; es herrschten schlechte wirtschaftliche Bedingungen wegen der Kriege in den 1740er Jahren; die angestellten Musiker waren durch zu viele Aufgaben (als Musiker, Komponist und Dirigent) überlastet, und die Instrumente waren in schlechtem Zustand. So entstand oft nur recht hastig verfasste Gebrauchsmusik, bei der es sich um Gelegenheitswerke im wahrsten Sinne des Wortes handelte.

Rom hatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwa 30 ständig musikalisch betreute Kirchen¹⁰ und wies eine große stilistische Vielfalt vom Stil Palestrinas bis zu zeitgenössischer Kirchenmusik auf. Eine der auch heute noch bekannten Kirchen ist San Pietro. Weitere Zentren der Kirchenmusik waren Mailand, Neapel, das eine Kathedrale besaß und im ganzen 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Zentrum virtuoser Kirchenmusik war, sowie Venedig, wo an den *Ospedali* als besonderen Stätten der Musikausübung zahlreiche Kirchenmusikwerke entstanden – dort wirkten beispielsweise auch Antonio Vivaldi und Baldassare Galuppi –; weiterhin ist als bekannteste Kirche San Marco zu nennen. Zu neuen kulturellen Entwicklungen kam es in Italien durch die Vertreibung der Jesuiten und eine Neuordnung des Bildungswesens, die auch die katholische Kirchenmusikausübung beeinflusste, sowie durch religiöse Reformen im Zuge der Aufklärung¹¹.

⁷ [Dahlhaus 1985, S. 235]

⁸ Vgl. Anhang C.

⁹ [Dahlhaus 1985, S. 375]

¹⁰ [Dahlhaus 1985, S. 100]

¹¹ Genauerer dazu siehe in [Musikfest 1994, S. 321–324].

4.2 Allgemeine Merkmale

Es gibt einige allgemeine Konventionen der Requiemvertonung im betrachteten Zeitraum, die in den meisten Regionen Berücksichtigung fanden¹².

Es ist dabei der Aspekt zu bedenken, dass die jeweiligen Entstehungsanlässe und die aufführungspraktischen Gegebenheiten (gerade im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert) die Werke in Umfang und Besetzung wesentlich beeinflussten, doch trotz dieser unterschiedlichen Prämissen lassen sich gerade bei den größeren, feierlicheren Kompositionen charakteristische Gemeinsamkeiten beobachten.

Weiterhin fand im Verlauf des betrachteten Zeitabschnitts ein Bestimmungswandel in der Kirchenmusik und gerade in der Requiemvertonung statt. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts waren Requiemkompositionen ausschließlich als Kirchenmusik und nicht für das Konzert gedacht. Dies hatte Auswirkungen auf die allgemein verbreitete Stilistik.

Im 17. und 18. Jahrhundert bildete das Requiem einen Teil des höfischen Trauerzeremoniells und hatte als wesentliche Aufgabe die Verherrlichung des Herrschers bzw. des Fürsten oder der Persönlichkeit, für deren Exequien es geschaffen wurde. Bei Hofe waren die Schwerpunkte der Kirchenmusik allgemein die Legitimierung des Herrschers durch Gottes Gnaden, und der Tod als Übergang in das Reich Gottes war somit eigentlich sogar ein Grund zum Feiern, was oft in besonders prunkvollen Werken zum Ausdruck kommt, in denen der Aspekt der Trauer wenig Platz findet. Beispiele hierfür sind Vertonungen von Zelenka und Hasse, die aufgrund ihres Verwendungszwecks für die Exequien von Herrschern im Klangbild eher hell und prächtig sind. Handelt es sich nicht um solche Werke für Herrscher, überwog nach Fleischhauer im 17. und 18. Jahrhundert eher traurig anmutende Musik¹³, die allenfalls gelassen oder zuversichtlich wirkte, was allerdings eher den Sinn hatte, für den geregelten Fortgang des Gemeinwesens zu sorgen¹⁴. Höhepunkte der Requiemvertonung lagen im Barock um 1750 sowie im Zuge der Entwicklung der Wiener Klassik im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts¹⁵.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden die Werke weniger, zumindest nicht mehr ausschließlich, für konkrete Anlässe geschrieben; sie waren oft dem geistigen Adel oder Personen privaten Bezugs gewidmet, fanden mehr Einlass ins einfachere Bürgertum und zeigten persönlichen Ausdruck. Im Vordergrund standen nun der Ausdruck des Schmerzes und Verlustes und die persönliche Trauer. Jedoch fand dies weiterhin im Rahmen der liturgischen Vorgaben statt. Die Ziele und Ausprägungen der Kompositionen wurden zunehmend vielfältiger: Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist ein langsam

¹² Diese Ergebnisse wurden teilweise durch eigene Werkbetrachtung gewonnen und teilweise aus der Literatur zusammengetragen, vgl. [Adamski-Stoermer 1991], [Chase 2003], [Dahlhaus 1985], [Ebel 1997], [Fleischhauer 2001], [Hader 2002], [Kantner 1998], [MacIntyre 1984/86], [Riedel 1977].

¹³ [Fleischhauer 2001, S. 157]

¹⁴ [Fleischhauer 2001, S. 159]

¹⁵ Vgl. hierzu den Werkkatalog europäischer Requiemvertonungen, Anhang C.

aufkommender Subjektivismus zu spüren, wodurch ein Konflikt zwischen individueller Religiosität und liturgischem Zweck entstand. Zu dieser größeren Individualität gehören eine größere vokale Virtuosität, größere Dynamik- und Tempodifferenzierungen, größere Besetzungen und eine Individualisierung der Instrumente. Dem entgegen entwickelten sich im späteren 19. Jahrhundert die Bestrebungen der Cäcilianer¹⁶. Ziele der Cäcilianer, aber auch schon ihrer Vorläufer, waren eine Wiederbelebung des Palestrinastils, des gregorianischen Gesangs, des *a-cappella*-Gesangs und die Vermeidung konzertanter symphonischer Messen. Diese Entwicklung ging vom deutschsprachigen Raum aus, dehnte sich aber auch auf andere Gebiete aus. Weiterhin standen sich als gegenläufige Strömungen einerseits Rationalismus und Aufklärung, in deren Zuge die Beschäftigung mit dem Tode als geschmacklos galt, und andererseits ein zunehmender Gräber- und Friedhofskult gegenüber¹⁷.

Insgesamt ist allerdings festzustellen, dass die Requiemkompositionen im deutschsprachigen Raum als rein künstlerisches Werk im 19. Jahrhundert kaum eine Bedeutung hatten¹⁸; dies könnte sich dadurch erklären, dass in Wien als Zentrum der Kirchenmusik durch die Josephinischen Reformen die konzertanten Messen rückläufig waren, dagegen durch eine Vereinfachung der Liturgie und die Einführung des deutschen Kirchengesangs das Volk stärker am Gottesdienst beteiligt werden sollte. In Italien stellte sich dies etwas anders dar (als bedeutendes Werk ist das Requiem von Verdi zu nennen).

Es herrschte zumindest bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, teilweise auch noch oder wieder im 19. Jahrhundert offenbar Übereinstimmung darüber, dass der Text im Vordergrund stehen sollte und die Musik zur feierlichen Ausschmückung und Begleitung oder allenfalls zur Hebung des Verständnisses und zur Verdeutlichung der Textinhalte dienen sollte; jedoch wurden der Musik keine darüber hinausgehenden eigenen Aufgaben oder gar ein eigener Ausdruck zugestanden. Sie diente damit eher der Untermalung des liturgischen Textes. Hader bemerkt hierzu:

„Das Requiem ist eine Gattung mit starken traditionellen Bindungen. Der Bezug zu liturgischen Vorgaben blieb im Requiem länger erhalten als in anderen Gattungen der katholischen Kirchenmusik.“¹⁹

So wurden auch im Requiem häufig Choralzitate verwendet, entweder als kontrastierender Teil zu den mehrstimmigen Teilen oder als *cantus firmus* in den Satz integriert. Der Rückgriff auf die gregorianische Choralintonation scheint insbesondere in Dresden beliebt gewesen zu sein; in Hasses C-Dur-Requiem sind beispielsweise einzelne Teile explizit als einstimmiger Männerchor, also mit diesem speziellen Intonationscharakter, vertont, allerdings in modifizierter Form mit instrumentaler Begleitung. Auch Bassani,

¹⁶ Der Cäcilienverein wurde 1868 gegründet, als Vorläufer gilt die Münchner Restauration, vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 83–84 und 319–321].

¹⁷ Siehe [Adamski-Stoermer 1991, S. 90–91].

¹⁸ Siehe [Adamski-Stoermer 1991, S. 294].

¹⁹ [Hader 2002, S. 105/106]

Heinichen und Lotti (in seiner zweiten Komposition) verwendeten den Choral; teilweise sind ganze Sätze als Choral vertont. Hader macht allerdings widersprüchliche Aussagen, da er einerseits bemerkt, der Choral wäre nicht in andere Satzformen integriert²⁰, andererseits dem in Bezug auf Lotti und auch Hasse widerspricht, bei denen der Choral doch mit anderen Satzstrukturen verbunden wird²¹. Fux verlangte, die Melodien sollten dem Text folgen; und Scheibe gab 1737 genaue Anweisungen zur Messkomposition, nach denen Chor und Soli beteiligt sein konnten, der Chor als Fuge zu setzen war, die Melodien dem Text entsprechend gesetzt werden sollten, weniger wichtige Worte nicht so häufig wiederholt werden sollten und vor allem durch den Gebrauch von Instrumenten in Chorsätzen die Worte und Stimmen unterstützt und sowohl die Textintention verdeutlicht als auch die Harmonie verstärkt oder aufgefüllt werden sollte.

Im Zuge der Entwicklung der Wiener Klassik gab es zunehmend auch Anleihen aus anderen Gattungen wie der Sonate, Sinfonie, Oper und Kammermusik; Solosätze wurden in Arienform komponiert; die Tendenz ging zu weniger, aber längeren Sätzen, zu größerer tonaler Geschlossenheit und einer größeren Vielfalt an Taktarten. Soli wurden eher in Chöre integriert als in separaten Einzelsätzen vertont. Meist wurde ein gemischter Stil verwendet, der sich durch einen Wechsel von rein homophonen Teilen, homophonen Teilen mit imitatorischem Beginn (also keine durchgehaltene Polyphonie, sondern nur versetzte Stimmeneinsätze jeweils als Beginn eines Abschnitts) und strengerer Polyphonie auszeichnete; Fugen fanden sich häufig an Satzenden und zeichneten sich meist durch *colla-parte*-Spiel der Instrumente aus. Die Sätze wurden durch die üblichen Gliederungsmittel strukturiert wie Tutti-Soloverteilung, Kadenz, Faktorwechsel, Einführung eines neuen oder veränderten melodischen oder rhythmischen Motivs, Veränderung der Instrumentation, Neubeginn durch imitierende Einsätze oder Taktwechsel. Im 18. Jahrhundert herrschte der Typ der Nummernmesse im gemischten Stil vor, nach Hader handelt es sich hierbei um ein „für die katholische Kirchenmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ... allgemein akzeptiertes Stilideal ... Die Komponisten gliedern dabei die liturgischen Texte in einzelne Abschnitte, die wiederum in selbständigen und musikalisch kontrastierenden Sätzen („Nummern“) vertont werden.“²² Als ansonsten häufig verwendete Form bilden die *da-capo*-Arien mit ABA-Form eine Ausnahme; da sie mit dem liturgischen Ablauf nicht vereinbar sind, treten sie nicht in Erscheinung. Stattdessen kommt häufig die zweiteilige Mottoarie vor²³. Ab 1760 erschienen verstärkt Elemente der Sonatenform, mit Konzert- und Rondoform gemischt, selten dagegen gibt es einzelne Instrumentalsätze²⁴.

Italien bildet bezüglich der Arienvertonung eine Ausnahme, da hier auch in der liturgischen Musik *da-capo*-Arien existierten.

²⁰ Vgl. [Hader 2002, S. 92 und 316].

²¹ Vgl. [Hader 2002, S. 110].

²² [Hader 2002, S. 92–93]

²³ Vgl. [MacIntyre 1984/86, S. 127].

²⁴ Vgl. [MacIntyre 1984/86, S. 130–131].

Insgesamt war die Messvertonung stärker als andere Gattungen in der Tradition verwurzelt und diente vor allem zur Begleitung der Zeremonie. Sulzer forderte noch 1793 die Verwendung von Kirchentönen, korrekte Textdeklamation und möglichst wenig Virtuosität, also einen der Kirche angemessenen, zurückhaltenden Stil.

Im 18., aber auch noch im beginnenden 19. Jahrhundert kann man von einer Art „Basis-Besetzung“ sprechen, die natürlich von örtlichen Gegebenheiten abhing und mit der fortschreitenden Entwicklung zunehmend durch weitere Instrumente ergänzt wurde. Die grundsätzlich übliche Besetzung beinhaltet jedoch zunächst noch eine Generalbassgruppe, Streicher (Violinen und Viola, wobei die Viola später aufkam und zunächst nur als Verdoppelung der Generalbassstimme eingesetzt wurde), Flöten, Oboen, Hörner (je nach Satztyp und zunächst meist als Verstärkung von Chorteilen), eventuell Pauken und Trompeten (je nach Werk), später dann Erweiterungen durch Klarinetten, obligates Fagott und Posaunen. Eins der ersten Werke dieser Gattung mit obligater Klarinette ist das 1803 entstandene Requiem von Eybler²⁵.

Im 18. Jahrhundert herrschte zwar an sich die Regel vor, dass in Totenmessen keine Trompeten und Pauken verwendet werden sollten, was aber zumindest in den Werken, die für hochstehende Persönlichkeiten bestimmt waren, teilweise missachtet wurde.

Später entfiel die Generalbassgruppe, die aber in der Kirchenmusik relativ lange Bestandteil des Orchesters blieb. Typisch vor allem im süddeutschen und österreichischen Raum zur Zeit des Biedermeier ist der Einsatz von Streichern und Hörnern²⁶. Die Aufgabe des Orchesters bestand ab dem 17. Jahrhundert darin, Einleitungen und Zwischenspiele (Ritornelle) zu spielen und ansonsten die Chorstimmen zu verdoppeln. Später kamen mehr Instrumentalteile vor, und auch bei der Begleitung der Vokalteile wurde die Stimmführung der Instrumente von den Chorstimmen unabhängig. Die Verwendung von zusätzlichen Blechbläsern (außer Trompeten und Posaunen), Klarinetten und Schlagwerk (außer Pauken) hält im deutschsprachigen Raum und Italien allerdings erst relativ spät Einzug in die Requiemvertonung. Posaunen, Trompeten, Pauken wurden hauptsächlich im 19. Jahrhundert als Tremendum-Instrumente eingesetzt; die Rechtfertigung für diese Instrumente lag vor allem im Requiemtext begründet. So wurden sie auch vorzugsweise an bestimmten Textstellen (s. u.) verwendet, nicht aber durchgängig in ganzen Werken. In der Spätromantik wurden zunehmend Hörner, Tuben, Kontrafagotte und Schlagwerk eingesetzt²⁷.

Als Vokalbesetzung wurde grundsätzlich ab Mitte des 17. Jahrhunderts der vierstimmige Chor benutzt; in Italien wurde teilweise die Tradition der Doppelchörigkeit weitergeführt.

Abgesehen von diesen allgemeinen Tendenzen existieren auch einige regionale Besonderheiten:

²⁵ Vgl. Anhang C und siehe [Chase 2003, S. 197].

²⁶ Vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 258].

²⁷ Vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 321].

In Italien – insbesondere in Rom und Neapel sowie im lombardo-venezianischen Raum – existierte der Brauch, die Totenliturgie nur mit tiefen Streichern (zwei Violon, Violoncello, Violone) zu besetzen²⁸.

In Dresden, beispielsweise bei Zelenka, wurde das Chalumeau verwendet und bis Mitte der 1720er Jahre auch Posaunen, danach aber nicht mehr: Dies ist interessant, da in anderen Regionen diese Instrumente zu dieser Zeit noch nicht, dafür aber später zunehmend verwendet wurden, also eine gegenläufige Entwicklung zu bemerken ist; jedoch wurden die Posaunen nur als *colla-parte*-Instrumente, etwa wie die Oboen, benutzt und erfüllen keine eigenständigen Aufgaben wie in späteren Vertonungen.

In Wien wurden Pauken generell nur in Verbindung mit Trompeten, in Requiemvertonungen jedoch überhaupt nicht eingesetzt. Allgemein üblich war das „Wiener Kirchentrio“ als Standardbesetzung; obligate Violastimmen kamen hier besonders spät auf. Im Chor wurden meist Kastratenstimmen, keine Frauenstimmen, verwendet.

Allgemein sind relativ viele der Werke auch im 19. Jahrhundert noch der klassischen Tonsprache verhaftet²⁹; es finden sich auch Anleihen an den neapolitanischen Stil mit *Belcanto*-Arien: Vertreter dieses Stils sind Scarlatti, Hasse, Pergolesi, Jommelli, Paisiello, Cimarosa und Mayr³⁰.

Bezüglich der Tonartenwahl lässt sich eine Bevorzugung bestimmter Tonarten bemerken³¹: vor allem d-Moll, c-Moll und Es-Dur, aber auch g-Moll und C-Dur. Es wurden nicht vorwiegend Molltonarten verwendet, nach Adamski siedelten sich die Tonarten aber eher im tiefen Bereich des Quintenzirkels an, was sie in Zusammenhang mit dem dunkleren Klangbild als Symbolisierung für Grab, Ruhe, Dunkelheit, aber auch Unsicherheit und Angst sieht³². Im süddeutschen Raum sowie in Dresden wurden sogar die Dur-Tonarten deutlich bevorzugt und von diesen die B-Tonarten gegenüber den Kreuz-Tonarten. Hader merkt an:

„Die b-Vorzeichnung wurde wohl präferiert, da sie Assoziationen an Tiefe und Abdunkeln erweckt. ... Die Tendenz zu tiefer Lage ist ein typisches Gattungsmerkmal des Requiems.“³³

Auch die Verwendung gedämpfter Klangfarben nennt Hader als Topos für Tod und Trauer³⁴. Dies wurde in den Dresdner Vertonungen häufig durch die Anweisung an die Streicher erreicht, *con sordino* zu spielen (vor allem an die Violinen), oft auch durch gedämpfte Trompeten. Allgemein muss natürlich berücksichtigt werden, dass sich die

²⁸ Vgl. [Kantner 1998, S. 275].

²⁹ Vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 123].

³⁰ Vgl. [Chase 2003, S. 185].

³¹ Vgl. Anhang C.

³² [Adamski-Stoermer 1991, S. 125 und 143]

³³ [Hader 2002, S. 93]

³⁴ [Hader 2002, S. 97]

Wahl der Tonarten häufig auf die Beteiligung von Bläserstimmen und die für sie möglichen Tonarten zurückführen lässt. Die Vielfalt der Taktarten nahm im Laufe der Zeit zu, wobei die *alla-breve*-Taktarten wie $\frac{3}{2}$ -Takt und $\frac{6}{4}$ -Takt allmählich weniger werden, dafür aber $\frac{3}{8}$ -Takt, $\frac{6}{8}$ -Takt und $\frac{2}{4}$ -Takt hinzukommen.

Eine zyklische Verbindung innerhalb der Werke war nur in Form einer gemeinsamen Grundtonart, in der die Messe beginnt und endet, vorhanden, sowie durch die Tatsache, dass die Werke mit Chorsätzen beginnen und enden. Jedoch gibt es relativ selten verbindende motivische Elemente³⁵.

Außer den bereits beschriebenen allgemeinen Stilmerkmalen gibt es konkret ganz bestimmte Arten, gewisse Textteile zu vertonen, sei es als besonderer Satztyp oder mit bestimmten musikalischen Mitteln. Gerade in der Kirchenmusik gab es thematische Topoi, die allgemein verwendet wurden; es handelte sich somit nicht um „Anleihen“ oder gar „Plagiate“ im heutigen Sinne, sondern um eine Art allgemein verständliche Musiksprache mit bestimmten bekannten Ausdrücken.

Bei der Requiemvertonung spielt zunächst die Auswahl der vertonten Textteile eine Rolle, da Auslassungen möglich sind. Nur selten sind alle Textteile vollständig vertont. Prinzipiell gibt es zahlreiche Möglichkeiten; häufig finden sich bei solchen Textauslassungen aber bestimmte Kombinationen: Inhaltlich verwandt sind *Graduale*, *Tractus*, *Offertorium* und *Libera me*: Diese Textteile beinhalten die Bitte um Nachsicht und Vergebung angesichts des Jüngsten Gerichts und um Erlösung der Seelen vom Fegefeuer. Nach Adamski wurden im 19. Jahrhundert insbesondere *Graduale* und *Tractus* ausgelassen und die Antiphon „In paradisum“ gar nicht vertont, die *Sequenz* dagegen ist meist enthalten; wo *Graduale* und *Tractus* enthalten sind, fehlt dagegen eher die *Sequenz*. Insgesamt bietet sich ein eher uneinheitliches Bild; allgemein ist der Schwerpunkt nicht die Trauer um die Verstorbenen, sondern die Kraft zur Überwindung der Angst vor dem Jüngsten Tag durch den Glauben³⁶.

Weiterhin waren nicht nur Auslassungen, sondern auch die Zusammenfassung einzelner Textabschnitte möglich. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts waren bestimmte Kombinationen von Sätzen gebräuchlich, so vor allem vom *Christe eleison* mit dem zweiten *Kyrie eleison*, von *Introitus* und *Kyrie* sowie von *Agnus Dei* und *Communio*. Dadurch entstanden insgesamt weniger und längere Sätze. Eine gegenläufige Tendenz gab es nur in Bezug auf die *Sequenz*, die in dieser Zeit zunehmend in mehrere kürzere Abschnitte oder sogar Einzelsätze aufgeteilt wurde. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Nummern wurden ausgeprägter durch wechselnde Ton- und Taktarten, Besetzung, Tempi, Charakter, Vokalbesetzung und Instrumentierung. Bei Textreprise wurden oft auch musikalische Reprise verwendet. Textwiederholungen finden sich vor allem bei den sehr kurzen Sätzen, um den Umfang des musikalischen Satzes zu vergrößern, aber auch schon zur inhaltlichen Hervorhebung (vor allem in Chorsätzen).

³⁵ Das Requiem in Es-Dur von Johann Adolf Hasse bildet hier eine Ausnahme; in diesem Werk werden ähnliche Textinhalte durch gemeinsame Motive dargestellt.

³⁶ Vgl. hierzu [Adamski-Stoermer 1991, S. 48, 58, 102 und 177].

Bezüglich der Vertonung einzelner Textteile als Fugen – allgemein auf die Messvertonung bezogen, nicht speziell auf die Requiemvertonung – schreibt Dahlhaus:

„Der Grundsatz aus der Zeit des Tridentinum behielt seine Gültigkeit, demzufolge nur die allgemein verständlichen und als bekannt vorauszusetzenden Textpassagen polyphon gestaltet sein durften und alles andere, der Verständlichkeit halber, homophon bleiben musste. Es bildeten sich also mehr und mehr die Fixpunkte der Polyphonie in der Meßvertonung des 18. Jahrhunderts heraus: Kyrie, Gloria-Schluss, Credo-Schluss, Hosanna (manchmal auch Sanctus), Dona nobis pacem.“³⁷

Einige dieser Textteile, die auch im Requiemtext enthalten sind, wurden hier ebenfalls allgemein als Fugen vertont, so häufig das zweite *Kyrie* und das *Hosanna*. Zusätzlich finden sich Fugen oft in einzelnen Teilabschnitten wie dem „Quam olim Abrahae“ im *Offertorium* und dem „Cum sanctis tuis“.

Die liturgischen Teile *Introitus* und *Kyrie* werden (praktisch) immer vertont. Dabei sind *Introitus* und *Kyrie* relativ häufig in einem Satz zusammengefasst, also werden Teile des *Ordinarium* und des *Proprium missae* miteinander verbunden. Dabei entfällt meist die Reprise der Antiphon. Bei einer Verbindung beider Teile gibt es zwei häufige Gestaltungsformen: Der *Introitus* endet mit einem Halbschluss, dann schließt sich das *Kyrie* an (so beispielsweise im Requiem von Mozart), oder *Introitus* und *Kyrie* sind zwar in einem Satz, jedoch durch Doppelstrich und möglicherweise einen Taktwechsel getrennt. Oft wird eine Bogenform mit Antiphon und beiden *Kyrie*-Abschnitten in der gleichen Grundtonart verwendet.

Oft sind nicht alle *Introitus*-Teile vertont; die Häufigkeit der Teile nimmt von vorn nach hinten ab. Bei vollständigen Vertonungen finden sich häufig ABA-Formen mit Antiphon-Wiederholung als *da capo* der Antiphon, oder dreiteilige Formen mit einer Wiederholung der Antiphon mit motivischen Bezügen. Die Antiphon-Wiederholung ist immer kürzer als die Antiphon, sofern es sich um kein *da capo* handelt. Die Antiphon des *Introitus* ist meist als Chorsatz vertont, der Vers eher solistisch und dies meist mit hohen Stimmen (Sopran oder Tenor).

Gerade im *Introitus* erscheinen häufig Choralzitate³⁸, meist als einstimmige Choralintonationen der Männerstimmen zu Beginn der Antiphon oder des Versus³⁹.

Der *Introitus* hat nicht nur die praktische Aufgabe, den Einzug zu begleiten, sondern prägt auch die Stimmung der ganzen Zeremonie⁴⁰. Daher ist das Tempo am Anfang meist langsam gewählt, etwa *Adagio*, *Largo*, *Larghetto*, *Andante* oder *Grave*, ab „Te decet“

³⁷ [Dahlhaus 1985, S. 101–102]

³⁸ Besonders in Dresden scheint dies üblich gewesen zu sein, denn dieses Phänomen findet sich in fast allen von W. Hader in seiner Arbeit betrachteten Stücken, vgl. [Hader 2002].

³⁹ So geschieht es beispielsweise bei Lottis F-Dur-Vertonung und Zelenkas Requiem ZWV49, vgl. [Hader 2002, S. 316].

⁴⁰ Vgl. [Fleischhauer 2001, S. 157].

wird das Tempo oft etwas schneller. Die Antiphon steht meist im $\frac{4}{4}$ -Takt oder zumindest in geraden Taktarten, was sicher durch den Zweck des Einmarsches bedingt wird. Der Charakter des Trauermarsches wird dabei in der Mehrheit der Werke durch die Verwendung von punktierten Rhythmen erzielt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts ist der liturgische Verwendungszweck des *Introitus* abgeschwächt, da zunehmend stockende Rhythmen als Bild der Trauer und Unsicherheit erscheinen, was allgemein bereits im Barock als bekanntes Mittel zur Darstellung des Traueraffekts diente und nun auch hier benutzt wird⁴¹, so dass der persönliche Ausdruckswille vor den liturgischen Zweck gestellt wird. Später gibt es häufig Taktwechsel zum $\frac{3}{4}$ -Takt; dies hängt teilweise mit dem beabsichtigten Ausdruck, teilweise auch mit dem Sprachrhythmus des Textes zusammen.

Auch das *Kyrie* ist aufgrund der Textstruktur meist dreiteilig; oft rahmen die zwei *Kyrie*-Teile als Chorsätze ein solistisches, lyrisches *Christe* ein. Das *Kyrie II* ist sehr verbreitet als Fuge vertont, seltener auch das erste *Kyrie* oder der gesamte Satz. Im letzteren Fall ist das „Christe eleison“ lediglich als Textierung des Gegenthemes der Fuge anzutreffen. Manchmal ist das *Christe* als separater Satz vertont, ab Mitte des 18. Jahrhunderts geht die Tendenz aber zur einsätzigen Anlage, innerhalb der das *Christe* aber neues motivisches Material und oft eine neue Grundtonart und gelegentlich ein anderes Tempo aufweist.

Selten finden sich andere Einteilungen; Hasse gestaltet beispielsweise in seinem Requiem in C-Dur das *Kyrie* in der Weise, dass er mit zwei homophonen *Kyrie*-Abschnitten eine *Christe*-Fuge umrahmt; in seinem Es-Dur-Requiem verwendet er einen zunächst homophonen, dann aber zunehmend imitatorischen *Kyrie*-Chorsatz.

An Taktarten findet sich überwiegend der $\frac{4}{4}$ -Takt und in Fugen der traditionelle $\frac{2}{2}$ -Takt. Die homophonen Sätze stehen meist in langsameren Tempi, während die Fugen auch schnellere Tempi aufweisen können. Eine Bevorzugung bestimmter Tonarten ist nicht zu beobachten.

Graduale und *Tractus* gehören zu den am häufigsten ausgelassenen Textteilen; sie werden sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Italien meist nicht vertont. Falls sie doch erscheinen, sind sie zumeist nicht mehrstimmig vertont.

Oft ist die *Sequenz* der zentrale Teil mit dem größten Umfang und den meisten Einzelnummern, auf dem der Schwerpunkt der Komposition liegt. Während des betrachteten Zeitraums gab es zunächst eine Tendenz zur Unterteilung in mehrere und kürzere Einzelsätze; im 19. Jahrhundert fand dann wieder eine stärkere Zusammenfassung bis zur Komposition der *Sequenz* in einem Satz statt⁴².

In der *Sequenz* finden sich die meisten sehr farbig gestalteten Textausdeutungen und eine besonders starke Ausprägung der bildhaften Sprache. Trotzdem lässt sich feststellen, dass im deutschsprachigen Raum nicht immer der gesamte Sequenztext vertont ist,

⁴¹ Siehe [Adamski-Stoermer 1991, S. 166].

⁴² Vgl. hierzu [Chase 2003, S. 242].

sondern eine Auswahl stattfindet. In Dresden ist die Sequenz in den von Hader untersuchten Werken immerhin in zwei Dritteln der Fälle vollständig, im süddeutschen Raum seltener. Es gibt unterschiedliche Typen der Textauswahl:

1. Erste Kurzform: enthält nur die ersten vier bis sieben und die letzten beiden Strophen
2. Zweite Kurzform: enthält Anfang und Schluss sowie wenige andere Strophen aus dem Mittelteil, insgesamt sieben bis acht Strophen
3. Insgesamt neun bis zwölf Strophen; Mittelteil fehlt (meist die 11. bis 16. Strophe)
4. 12 bis 17 Strophen, gemischt aus allen Teilen
5. Alle 20 Strophen

Es ist also zu beobachten, dass die meisten Auslassungen im Mittelteil vorgenommen werden: Die ersten drei und die letzten drei Strophen werden fast immer vertont, bis zur neunten Strophe sinkt der Anteil der vertonten Strophen ab, am wenigsten sind die Strophen von der neunten bis zur siebzehnten Strophe vertont.

Abgesehen von der Textauswahl gibt es noch verschiedene Möglichkeiten der Gliederung innerhalb der Sequenz:

1. Strophische Gliederung mit Wechsel der Besetzung und Faktur in jeder Strophe (entweder jede Strophe sehr knapp oder alle knapp und einige ausführlich vertont)
2. Breite Anlage mit ausgiebigen Textwiederholungen, hier als Mittel der Hervorhebung mit der Folge der Sprengung des liturgischen Rahmens
3. Vertonung ohne Rücksicht auf Strophen, jeweils mit mehreren Strophen in einem Satz ohne deutliche Unterscheidung

Die musikalischen Möglichkeiten der Unterteilung sind im Allgemeinen Takt-, Tempo- oder Tonartwechsel; bestimmend ist entweder ein inhaltlicher Zusammenhang oder eine beabsichtigte Kontrastwirkung. Insgesamt treten Einschnitte vor der dritten, der siebten, der achten oder der neunten Strophe, vor der siebzehnten oder vor der achtzehnten Strophe („Lacrimosa“) auf, selten dagegen vor der sechsten, zehnten oder fünfzehnten Strophe (wegen des inhaltlichen Zusammenhangs jeweils mit den vorhergehenden Strophen) und nie nach der ersten Strophe⁴³.

Die *Sequenz* ist im Vergleich zu den anderen Abschnitten meist in auffallend modernem Stil komponiert, enthält die meisten solistischen Partien, kaum Kontrapunktik sowie meist eine besonders moderne Instrumentation mit Holzbläsern und Trompeten,

⁴³ Vgl. dazu auch [Ebel 1997, S. 252–266].

im 19. Jahrhundert auch mit weiteren Blechbläsern, allerdings noch nicht in besonders auffallendem Maße oder in extrem innovativer Art des Einsatzes.

Innerhalb der einzelnen Strophen finden sich bestimmte allgemein verwendete musikalische Mittel.

Die ersten Strophen sind meist als sehr dramatische Chorsätze vertont. In der zweiten Strophe wird der Text „Quantus tremor“ häufig durch lautmalerische Mittel wie Tonrepetitionen, Tremoli oder Sechzehntelfigurationen gestaltet. Hier sowie an anderen Stellen, wo sie inhaltlich vertreten sind, sind Angst und Zittern sowie das Flehen um Gnade besonders betont; als musikalische Mittel dienen dazu der Einsatz des vollen Orchesters, starke rhythmische Zeichnung, Akzente, kraftvolle Dynamik, starre Melodik, Triolen, Einsatz von Posaunen mit Signalmotiven, Streichertremoli, Chromatik, wenig selbständige Holzbläser, ein synkopischer Satz und Paukentremoli⁴⁴.

Die Strophe „Tuba mirum“ wird fast immer als Solosatz einer Männerstimme (Bass- oder Bariton-, seltener Tenorsolo) mit Blechbläserbegleitung, passend zum Text, vertont. Dabei werden teils Trompeten, teils Posaunen oder Tuben verwendet, die in den früheren Werken ausschließlich an dieser Stelle erklingen. Hader bemerkt hierzu, dass „im Tuba mirum ... die Verwendung von Trompeten ein traditioneller Topos“ sei, es sich hierbei aber um einen Verständnisfehler im Zuge der Übersetzung der Bibel aus dem Hebräischen ins Griechische handle, dass sich aber in der Vertonungsgeschichte der *Sequenz* „Dies irae“ die Trompeten durchgesetzt hätten, doch gelegentlich seit dem 18. Jahrhundert auch die Posaune begegnet⁴⁵. Mit oder ohne Blechbläser erscheint hier immer eine Art von Fanfarenmotivik, meist mit großen melodischen Sprüngen.

Die siebte Strophe, „Quid sum miser“, wird relativ häufig als Altsolo vertont. Weiterhin finden sich gerade in den mittleren Strophen – also in der neunten bis zur fünfzehnten Strophe, wenn sie denn vertont sind – öfter solistische Teile.

Insbesondere im 19. Jahrhundert bilden die achte und neunte Strophe einen Schwerpunkt, wobei die dritte Zeile der achten Strophe, „Salva me, fons pietatis“, oft als zarter, verhaltener Frauenchor oder Oberchor der hohen Stimmen (SAT) vertont ist.

Die fünfzehnte Strophe, „Inter oves“, weist häufig pastorale Elemente in Tonart, Taktart und Besetzung auf, so etwa F-Dur, schwingende Taktarten wie den $\frac{6}{8}$ -Takt, Holzbläser, vor allem Flöten, sowie solistische Besetzung vor allem mit hohen Stimmen.

Die achtzehnte Strophe, das „Lacrimosa“, ist fast durchgängig schwermütig klagend und dabei trotzdem meistens in bestimmten schwingenden Taktarten wie dem $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ -Takt gehalten. Somit ergibt sich ein leidvoller Ausdruck, aber in Verbindung mit einem schwebenden Klang; Beispiele hierfür sind die Vertonungen von Hasse (Es-Dur-Requiem) und Mozart. Meist handelt es sich um Chorsätze.

Häufig endet die *Sequenz* mit einer Schlussfuge, entweder auf dem Wort „Amen“ oder bereits bei den Worten „dona eis requiem“.

⁴⁴ Siehe [Adamski-Stoermer 1991, S. 231–238].

⁴⁵ Vgl. [Hader 2002, S. 96/97].

Bezüglich des *Offertoriums* herrschen die größten regionalen Unterschiede vor, so dass verhältnismäßig wenig einheitliche Aussagen möglich sind. Die meisten Textalternativen finden sich vor allem im 18. Jahrhundert im süddeutschen Raum; dort weist ein hoher Anteil der Werke andere Texte als das „Domine Jesu Christe“ auf (z. B. aus dem „Officium defunctorum“)⁴⁶. In Dresden hingegen ist das *Offertorium* nur in zwei Dritteln der Werke vertont. Im 19. Jahrhundert hingegen gewinnt das *Offertorium* eine zentrale Stellung als Abschluss des Mittelteils und zugleich als Beginn der Eucharistiefeier; dabei ist der Text besonders unabänderlich und weist praktisch keine Kürzungen oder Änderungen auf⁴⁷. Somit zeigt sich hier zunächst ein sehr freier Umgang mit diesem Abschnitt und erst recht spät eine starke Entwicklung zur Vereinheitlichung. Sofern der allgemein bekannte Offertoriumstext vertont wird, geschieht dies in sehr bildhafter Art und Weise.

Formal herrscht eine dreiteilige Struktur vor, wobei es sich sowohl um einen Satz mit Unterabschnitten als auch um separate Sätze handeln kann:

1. Antiphon: *Domine Jesu Christe – Quam olim Abrahae promisisti I*
(Chorfuge; eher Moll: t)
2. *Hostias et preces tibi*
(oft als solistischer Satz oder Ensemble, eher Dur: D, tP oder tG)
3. *Quam olim Abrahae II*
(meist als Chorfuge, oft als *da capo* des *Quam olim Abrahae I*, eher Moll: t)

Man könnte hier eine Vierteiligkeit vermuten (als zweiten Teil die erste Fuge *Quam olim Abrahae*); die Dreiteiligkeit ergibt sich jedoch daraus, dass bei diesen Werken meist die erste Fuge *Quam olim Abrahae* unmittelbar aus dem ersten Abschnitt, ohne deutliche Zäsur, hervorgeht, während beim zweiten Erklingen der Fuge fast immer ein deutlicher Einschnitt zu bemerken ist.

Eventuell beginnt auch noch bei „sed signifer sanctus Michael ...“ ein neuer Abschnitt oder Satz, insbesondere in den süddeutschen Vertonungen.

Ein Schwerpunkt liegt meist auf dem Psalmvers „Hostias et preces tibi“, wo eine Beruhigung des musikalischen Geschehens stattfindet⁴⁸. Das *Hostias* als Satz oder Abschnitt ist immer langsam, aber auch generell werden eher langsame Tempi bevorzugt. Der Beginn ist meist gradtaktig, während im *Hostias* auch ein Dreiertakt erscheinen kann.

Einzelne bildhafte Darstellungen sind fast in allen Werken vorhanden: Das Bild des „profundo lacu“ erklingt in tiefer Lage im Chor und bildet einen Kontrast zu der Zeile „libera ...“, das hoch und oft solistisch gesungen wird; die Worte „ne absorbeat“ und „ne

⁴⁶ Siehe [Ebel 1997, S. 250]; eine Übersicht von Alternativtexten findet sich in [Ebel 1997, S. 252 und Anhang S. 32–34].

⁴⁷ Vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 239].

⁴⁸ Vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 250 und 266].

cadant in obscurum“ dagegen stehen wieder in tiefer Lage. Eine spezielle Salzburger Konvention im 18. Jahrhundert ist die Hervorhebung der Worte „fac eas“ im *Hostias*, und in Wien wird das *Hostias* gerne als *recitativo accompagnato* vertont.

Das *Sanctus* ist in fast allen Werken vertont; dabei ist es auch fast immer in mehrere Sätze gegliedert. Meist findet sich folgende Struktur:

1. *Sanctus* (langsam) und *Osanna I* (schnell) (Chor, eher Dur)
2. *Benedictus* (virtuoses oder lyrisches Solo)
3. *Osanna II* (Chor, meist kein *da capo*, öfter als Fuge, schnell).

Generell ist der ganze Abschnitt stilistisch wie in normalen Messkompositionen vertont und zeigt keine requiemspezifischen Eigenheiten. Im deutschsprachigen Raum ist das *Benedictus* ein Ort virtuoser Vokalsoli, im romanischen Raum wird es dagegen häufig durch eine Motette ersetzt.

Das *Sanctus* (bis zum *Osanna*) zeigt aufgrund des Textes oft Ansätze von Doppelchörigkeit oder zumindest Imitationen, aber fast nie echte Polyphonie in Form von Fugen.

Auch bezüglich des *Agnus Dei* und der *Communio* gibt es verschiedene Varianten der Vertonung.

Ebenso wie mit *Introitus* und *Kyrie* verhält es sich mit *Agnus Dei* und *Communio*, die ebenfalls verbunden (entweder durch harmonischen Anschluss oder direkten Übergang) oder in einem einzigen Satz vertont sind, hier jedoch meist mit einem stärkeren Einschnitt als im Falle von *Introitus* und *Kyrie*⁴⁹ und weniger starkem Bezug zwischen beiden Teilen.

Auch das *Agnus Dei* wird häufig als Solosatz oder als Wechsel zwischen Solo und homophonem Chor vertont, dabei ist es oft ein recht knapp gehaltener dreiteiliger Satz. Die beiden Textteile jeder Zeile, die Anrufung und die Bitte um Ruhe, sind meist voneinander abgehoben. Allgemein herrschen Moll-Tonarten und langsame Tempi vor.

Bezüglich der Textauswahl in der *Communio* gibt es verschiedene Möglichkeiten: In den meisten Werken fehlt irgendein Teil der *Communio*; am häufigsten ist der Abschnitt „Cum sanctis“ vertont, ebenfalls häufig „Lux aeterna“ und/oder „Requiem aeternam“. Die Kürzungen scheinen relativ willkürlich zu sein⁵⁰. In Dresden sind entweder ein bis drei Teile (Antiphon, Versus, Repetenda (Cum sanctis tuis)) oder einzelne Abschnitte der drei Teile vertont. Am häufigsten finden sich Antiphon und Versus ohne Repetenda (dieses Schema erscheint vor allem bei den späteren Vertonungen, so bei allen nach 1733). Bei einer vollständiger Vertonung erklingt manchmal ein *da capo* beim „Cum sanctis tuis“. Häufiger kommt es in der *Communio* aber mit dem textlichen auch zu einem musikalischen Rückbezug zum *Introitus* oder sogar zu einem zyklischen Zusammenhang durch die Wiederholung des Eingangssatzes. Manchmal erscheint jedoch

⁴⁹ Vgl. [Ebel 1997, S. 252–266].

⁵⁰ Vgl. [Adamski-Stoermer 1991, S. 284].

Kapitel 4 Allgemeine Konventionen der Requiemvertonung

auch neues Material. Der Charakter ist meist schlicht, ruhig und melodiös. Die *Communio* ist oft als Chorsatz vertont, solistisch ist vor allem der Abschnitt „Lux aeterna“.

Die meisten Werke schließen mit einer Chorfüge auf den Worten „Cum sanctis“.

Insgesamt sind demnach zahlreiche in weiten Teilen Europas verbreitete gemeinsame Konventionen sowohl bezüglich der Textauswahl als auch der musikalischen Formgebung und Gestaltung zu beobachten.

Kapitel 5

Frankreich

5.1 Historischer Hintergrund

Ein kurzer Abriss der Geschichte Frankreichs vom ausgehenden Mittelalter bis zum Beginn des betrachteten Zeitraumes verdeutlicht die Ausgangslage hinsichtlich der politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Situation Frankreichs und seine Stellung in Europa.

Bereits zwischen dem 11. und dem 14. Jahrhundert erfolgten bedeutende Entwicklungen auf den verschiedensten Gebieten: Im 11. Jahrhundert gewannen die Städte an Bedeutung, ab dem 12. Jahrhundert entwickelte sich eine französischsprachige Literatur, im 12. und 13. Jahrhundert die Kunst und Architektur. In diese Zeit fiel auch der Bau einiger bedeutender Kathedralen (Amiens, Chartres, Paris und Reims). Im 13. Jahrhundert wurden einige Universitäten gegründet (Paris, Toulouse, Orléans und Montpellier). 1309 erfolgte die Übersiedlung von Papst Clemens VIII. nach Avignon, woraufhin die Papstresidenz bis 1376 in Avignon blieb. Auf diese Weise entwickelte sich Frankreich bis zum 14. Jahrhundert zum mächtigsten Reich in Europa, wurde aber durch den hundertjährigen Krieg (1346–1453) sehr geschwächt. Durch die Kriege mit Italien erfuhr Frankreich eine weitere Schwächung, allerdings gab es auch belebende Einflüsse durch die italienische Kultur.

Im 16. Jahrhundert setzte die französische Renaissance ein; der Humanismus gewann an Bedeutung. Wichtige Ereignisse dieser Zeit waren die Calvinistische Reformation sowie die Hugenottenkriege (1562–1598, beendet durch das Edikt von Nantes 1598). Die königliche Autorität erfuhr unter Ludwig XIII. mit Richelieu als Premierminister eine Stärkung. Diese Tendenzen wurden unter Ludwig XIV. fortgesetzt. Der Absolutismus beeinflusste alle Gebiete: Regierung und Verwaltung, Kultur und Kunst und auch die Religion. Der Adel verlor zwar an Macht, wurde jedoch mit gut dotierten Hofämtern entschädigt. Das Parlament verlor sein Einspruchsrecht und hatte nur noch die Rechtsprechung inne, praktisch alle anderen Befugnisse lagen nun allein beim König. Als äußeres Zeichen dieser Machtzentralisierung kann der Bau des Schlosses von Versailles (1682) betrachtet werden, das ein Symbol des Höhepunktes der Macht des Sonnenkönigs bildete. Auch die Armee wurde zur stärksten Europas, so dass Frankreich nun die stärkste Macht Europas bildete.

Gleichzeitig aber herrschte im 17. Jahrhundert eine wirtschaftliche Dauerkrise durch

Missernten, Seuchen, innenpolitische Fehden und Rezession, wodurch die Existenz vieler Bauern und Handwerker in Gefahr geriet. Die Gegensätze zwischen der Oberschicht und den niedrigen Ständen wurden immer größer.

Durch die Förderung der Kunst, Musik und Wissenschaft durch Ludwig XIV., die der Verherrlichung des absolutistischen Herrschergedankens dienen sollten, wurde Frankreich zur führenden Kulturnation Europas. Jedoch diente gerade die Literatur – wie auch in gewisser Weise die Musik – als Mittel der Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Zuständen; dies zeigt sich beispielsweise in den Werken Descartes' und Pascals, später auch bei Corneille, Racine, Molière und de la Fontaine¹.

Erstaunlicherweise wendeten sich aber auch Mitglieder des Klerus gegen den Absolutismus, wie Erzbischof François Fénelon (1651–1715). Zu Spannungen zwischen der französischen katholischen Kirche und Rom kam es, als der führende katholische Theologe Jacques-Bénigne Bossuet (1627–1704) das kirchenpolitische Selbstverständnis des absolutistischen Staates in den vier Artikeln der „Gallikanischen Freiheiten“ beschrieb, diese aber 1690 von Papst Alexander VIII. abgelehnt wurden². Somit nahm die Kirche in Frankreich um diese Zeit bereits eine Sonderrolle innerhalb Europas ein.

Gleichzeitig verstärkten sich um diese Zeit die Hegemoniebestrebungen Frankreichs, das eine aggressive Eroberungspolitik betrieb und zahlreiche Kriege gegen die übrigen Staaten Europas führte (1661 bis 1720). Somit hatte Frankreich eine relativ isolierte Stellung innerhalb Europas inne, was die Bereitschaft und die Möglichkeit zu kulturellem Austausch wiederum hemmte.

Die Aufhebung des Edikts von Nantes im Jahre 1685, wodurch die Hugenotten ihr Recht auf freie Religionsausübung verloren, stärkte einerseits die Stellung der katholischen Kirche in noch größerem Maße, andererseits rief sie den Widerstand der protestantischen Staaten Europas hervor. Aber auch die Begünstigung der Türken durch Frankreich sowie die Réunionspolitik schürten diesen Widerstand. Nach dem Einfall des französischen Heeres in die Pfalz im Jahre 1688 entstand eine große europäische Koalition gegen Frankreich. In den folgenden Jahren konnte sich Frankreich zwar militärisch behaupten, jedoch mussten ungünstige Friedensverträge abgeschlossen werden, die Frankreich schwächten. In den weiteren Kriegen musste Frankreich Niederlagen hinnehmen; die zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausgehandelten Friedensschlüsse verboten dann sogar anderen europäischen Staaten jedwede Personal- oder Realunion mit Frankreich³.

Dieser Zeitpunkt gegen Ende des 17. Jahrhunderts, zu dem Frankreich eine relativ

¹ René Descartes (1596–1650), Mathematiker und Philosoph. Bekanntestes Werk ist der „Discours de la méthode“ (1637); Blaise Pascal (1623–1662), Mathematiker und Philosoph; Pierre Corneille (1606–1684); Jean Racine (1639–1699); Jean-Baptiste Poquelin, genannt Molière (1622–1673); Jean de la Fontaine (1621–1695).

² Vgl. [Ploetz 1998, S. 923].

³ Dieses Verbot ist Bestandteil des Friedens von Utrecht, der 1713 zwischen Frankreich, Großbritannien, den Generalstaaten, Savoyen, Preußen und Portugal geschlossen wurde.

singuläre Stellung in Europa einnahm – außenpolitisch isoliert, innenpolitisch befand sich die absolutistische Macht im Land auf ihrem Höhepunkt – ist der Beginn des in dieser Arbeit betrachteten, etwa 180 Jahre umfassenden Zeitraums.

Zunächst herrschte noch uneingeschränkt die Monarchie, das Ancien Régime; die Macht lag bei Adel und Klerus. Bildung, Kultur, Literatur befanden sich fest in den Händen der beiden ersten Stände. Dies betraf natürlich gerade die Kirchenmusik, die durch den Klerus geschaffen und aufgeführt wurde.

Im 18. Jahrhundert fanden jedoch bald große Veränderungen statt. Zunächst veränderte sich die Mächtekonstellation der Staaten um 1720 zugunsten Frankreichs; Großbritannien und Frankreich kämpften um die Vorherrschaft in Europa. 1756 veränderten sich die Bündnisse erneut, indem sich Großbritannien und Preußen gegen Frankreich und Österreich stellten; in den Jahren von 1756 bis 1763 fand der Siebenjährige Krieg statt, der nach Niederlagen Frankreichs insgesamt zu einer Schwächung des Landes führte, die sich durch französische Invasionsversuche gegenüber Großbritannien sowie die Kolonialkriege fortsetzte. So wurde Frankreich außenpolitisch stark beeinträchtigt und geschwächt und hatte keine sichere Stellung innerhalb Europas mehr inne.

Die Entwicklungen innerhalb des Landes gestalteten sich ebenfalls dramatisch: Unter der Regentschaft von Philippe d'Orléans (1715–1723) und Ludwig XV. (1723–1774) schwächte sich die absolutistische Macht wieder ab. Während im übrigen Europa ein aufgeklärter Absolutismus herrschte, war die französische Monarchie immer stärkeren Angriffen seitens des Bürgertums und des Adels ausgesetzt; sie erwies sich als zu überholt, als dass sie noch hätte reformiert werden können. Weiterhin verursachten die wirtschaftlichen Bedingungen, die Missstände im ungerechten Steuersystem, die schlechte Situation der Bauern und sonstigen niederen Stände, die in unhaltbaren Zuständen lebten, eine immer stärker wachsende Unzufriedenheit, die zunächst zu Oppositionsstimmung und immer schärferer Kritik führte. Voltaire kritisierte die kirchliche Unterdrückung⁴, Diderot und le Rond d'Alembert fügten ihrer Kritik an Staat und Kirche auch umfassende Verbesserungsvorschläge bei⁵. Die Zustände besserten sich jedoch nicht, so dass es zum offenen Aufstand, der Revolution, kommen musste.

Es stellt sich die Frage, ob die Entwicklungen im Vorfeld der Revolution nicht bereits das Gedankengut und den geistigen Hintergrund im Land beeinflussten, so dass auch auf kulturellem und religiösem Gebiet schon Veränderungen, neue Errungenschaften, Experimente stattfanden. Eine solche Entwicklung zeichnet sich im Bereich der Literatur und auch in anderen kulturellen und politischen Belangen deutlich ab; Etienne François zeigt dies auf treffende Weise:

„Innerhalb von kaum 20 Jahren, dicht aneinander gedrängt, erscheinen die Hauptwerke der Aufklärung und markieren hiermit eine Wende der französischen Geistes- und Kulturgeschichte. Eine knappe, chronologische Über-

⁴ François-Marie Arouet (1694–1778), frz. Schriftsteller, gen. Voltaire

⁵ Denis Diderot (1713–1784) und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (frz. Mathematiker, Philosoph und Physiker, 1717–1783) leiteten die Entstehung einer Enzyklopädie.

sicht mag das verdeutlichen: 1748 veröffentlicht Montesquieu *l'Esprit des Lois*; 1750 erscheint der *prospectus de l'Encyclopédie*, Diderots Aufruf an die aufgeklärte Öffentlichkeit; 1752 entbrennt in Paris der sogenannte ‚Buffonistenstreit‘, d. h. die Ablehnung der alten Musiktradition und das Bekenntnis zum neuen Geschmack; 1754 veröffentlicht Condillac seinen *Traité des sensations*, 1759 veröffentlicht Voltaire seinen Roman *Candide*, 1762 veröffentlicht Rousseau den *Emile* und den *Contract social*, Voltaire ergreift Partei im Calas-Prozeß und Glucks *Orfeo* wird aufgeführt; 1764 erscheint Voltaires *Dictionnaire philosophique* und der Jesuitenorden wird verboten; zwischen 1751 und 1772 erscheinen schließlich, trotz aller Schwierigkeiten, die 28 Bände der *Encyclopédie*, eine der größten Leistungen der französischen Aufklärung und auch der größte Verlags Erfolg des Jahrhunderts.

Wenn auch diese Bewegung recht heterogen ist, so sind sich ihre Anhänger einig in der Bejahung gemeinsamer Werte, wie Freiheit, Kritik, Vernunft, Humanität oder Toleranz, aber auch in der Ablehnung des Absolutismus und des Gottesgnadentums, der Bevormundung des geistig-kulturellen und künstlerischen Lebens durch Staat und Kirche, der Offenbarung und des Lehr- und Machtanspruchs der katholischen Kirche, der höfischen Kultur und der höfischen Verhaltensmuster. Der Wandel des musikalischen Geschmacks bettet sich in diesen Zusammenhang ein.“⁶

Erstaunlicherweise oder sogar widersinnigerweise scheint sich eine solche Geisteshaltung auch auf dem Gebiet der Kirchenmusik abzuzeichnen⁷. Dabei wird zu unterscheiden sein zwischen Komponisten, die die Revolution ablehnten oder zumindest darunter zu leiden hatten, und solchen Komponisten, die sich mit den Umständen arrangierten oder sogar davon profitierten, wie beispielsweise Gossec, der sich rasch als „Revolutionskomponist“ etablieren konnte und so neues Ansehen gewann⁸.

Die Revolution selbst begann mit dem Sturm auf die Bastille (14. Juli 1789) als äußerem Zeichen – entscheidende umstürzende Wirkung hatten die Neuerungen wie die Abschaffung der Feudalordnung – der Grundlage des Ancien Régime –, die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte und die Ausrufung der Republik im Jahr 1792. Nach dem Fall Robespierres war die Revolution als solche schon zum Scheitern verurteilt; ihr endgültiges Ende fand sie mit dem Staatsstreich Bonapartes, der 1799 zum ersten Konsul ernannt wurde und sich 1804 als Napoleon zum Kaiser krönen ließ.

Dadurch brachen praktisch alle bisherigen Gesellschaftsstrukturen zusammen, und mit ihnen verloren auch die mit einer Gesellschaft verbundenen Kulturgüter wie Kunst, Musik und Literatur ihre bisherige Geltung. Das resultierte auch daraus, dass ein wesentlicher Bestandteil der Kultur mit der Monarchie, mit den beiden ersten Ständen (Adel und Klerus) verbunden war, da diese die Möglichkeiten (sowohl finanzieller als auch bildungstechnischer Art) dazu hatten. Besonders schwerwiegend waren die Fol-

⁶ [Musikfest 1994, S. 275]

⁷ Dies wird die Analyse der in dieser Zeit entstandenen Werke in den Kapiteln 6 bis 9 zeigen.

⁸ Vgl. Kapitel 6.3.5.

gen der Revolution für den Klerus, da die Werte der Revolution in krassem Gegensatz zur katholischen Tradition standen. Die Kirche wurde teilweise ausgeschaltet, indem die religiösen Orden aufgehoben und Kirchen entweder geschlossen oder verstaatlicht wurden, indem neue Bistümer geschaffen und die Geistlichen als Staatsbeamte gewählt und auf die neue Kirchenverfassung verpflichtet wurden (1790). Große Teile des Klerus widersetzten sich diesen Maßnahmen, und auch Papst Pius VI. erklärte sie für ungültig. So existierte keine einheitliche katholische Kirche im vorherigen Sinne mehr in Frankreich.

Dagegen brachte die Zeit nach der Revolution neue Strukturen hervor. Zunächst herrschten ungeordnete Zustände und Terror, der in der Diktatur Robespierres gipfelte. Die beabsichtigte bürgerliche Republik scheiterte. Nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. gingen England, Holland, Spanien, Sardinien, Neapel, Portugal, das Römisch-deutsche Reich und der Papst (!) ein Bündnis gegen Frankreich ein.

Hier besteht ein wesentlicher Unterschied zu anderen Ländern bzw. Regionen Europas: Auch im übrigen Europa waren natürlich die Auswirkungen der Revolution zu spüren, denn Frankreich besaß – als relativ großes in sich geschlossenes Land (im Gegensatz zu den zahlreichen kleinen Fürstentümern im deutschsprachigen Raum) mit großem politischen und wirtschaftlichem Einfluss – eine zentrale Stellung in Europa. Somit strahlten politische und gesellschaftliche Umwälzungen auch auf andere Länder aus. Andererseits kamen diese Auswirkungen nicht so unmittelbar wie in Frankreich selbst, sondern erst allmählich zum Tragen. Auch die Umstände während des Jahrhunderts vor der Revolution, die letztendlich zur Revolution führen mussten, waren kein singuläres Phänomen in Frankreich, dort aber ausgeprägter und früher vorhanden. Wie man sehen wird, schlagen sich diese zeitversetzten Entwicklungen auch in der Musikgeschichte des Landes und den dort zu bemerkenden Entwicklungen nieder, da die allgemeinen Zustände natürlich auch Auswirkungen auf das kulturelle Leben des Landes hatten.

Jedoch ist eine gewisse „Phasenverschiebung“ in den übrigen Ländern Europas im Verhältnis zu Frankreich zu beobachten: In der Geschichtsschreibung wird allgemein der Beginn des 19. Jahrhunderts im Jahre 1789 angesetzt; die Folgen der Revolution waren im übrigen Europa jedoch nicht nur schwächer, sondern natürlich auch später zu spüren; die Ablösung vom Ancien Régime und die damit verbundenen Wandlungen der Gesellschaft, das Erstarben des Bürgertums als eine der bedeutendsten Folgen der Revolution und die Ausschaltung der Adelherrschaft fanden statt, aber langsamer und später. In Frankreich wurde die Oberschicht vom Bürgertum dominiert, das bislang nur peripher am kulturellen Leben beteiligt war: Die Musikausübung fand zum größeren Teil in Kreisen des Adels und des Klerus statt, wenn auch bereits ein Konzertleben des gehobenen Bürgertums existierte. Durch die wachsende wirtschaftliche, politische und gesellschaftliche Macht des gesamten Bürgertums erfuhr auch das kulturelle Leben einen Aufschwung. Im deutschsprachigen Raum dagegen blieb das Bürgertum gesellschaftlich noch weitgehend ausgeschlossen und versuchte seine Stellung durch Nachahmung des Adels zu festigen. Im Gegensatz zum revolutionären Frankreich fanden in

Großbritannien eher gemäßigte liberale Reformen statt, während im deutschsprachigen Raum die Reformversuche ziemlich konservativ geprägt blieben. Teilweise hielten sich in anderen Staaten die feudalen Strukturen bis ins 20. Jahrhundert hinein. Durch die französische Revolution entstand gewissermaßen eine Inhomogenität der Gesellschaften der europäischen Staaten.

Es entwickelten sich verschiedene Strömungen: Die konservativen Kräfte hielten an alten „gottgewollten“ Strukturen fest (diese Richtung war im deutschsprachigen Raum besonders stark vertreten und recht reaktionär, in Frankreich zunächst machtlos); demgegenüber standen nationalistische Kräfte, die der Romantik und dem nationalen Bewusstsein zugetan waren, sowie liberale Bestrebungen, die die Emanzipation des Individuums von der absolutistisch-staatlichen Bevormundung und die Einschränkung der Staatsgewalt förderten (diese beiden letzteren Richtungen waren im nachrevolutionären Frankreich stärker vertreten). Eine starke Kraft, wenn auch verbreitet erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, war der Sozialismus, der jedoch gerade in Frankreich bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts erste Ausprägungen erfuhr und zahlreiche Vertreter hatte⁹.

Nach dem Scheitern der französischen Republik brauchte Frankreich eine neue Führung, die in Person von Bonaparte erschien, dem späteren Kaiser Napoleon, der sich durch seine militärischen Erfolge profilierte. Innenpolitisch sorgte er erstmals wieder für ein einigermaßen geordnetes System. Zwischen 1804 und 1810 erschienen Gesetzbücher wie der Code civile, ein Handelsgesetz, eine Zivil- und Strafprozessordnung und ein Strafgesetzbuch.

Die Außenpolitik wurde weltanschaulich geprägt und das Kriegswesen neu geordnet; es traten entscheidende Umwälzungen durch Frankreichs erneutes Hegemonialstreben ein. Durch das Erstarken des französischen Militärs gerieten die Kräfte in Europa in ein Ungleichgewicht: Auf den eroberten Gebieten wurden Satellitenstaaten errichtet; zwischen 1805 und 1807 erfolgten die Angliederungen Italiens, der Niederlande und Süddeutschlands. Frankreich übertrug seine Ordnung auf den Rest Europas; Napoleon errichtete neue Monarchien unter Mitgliedern seiner eigenen Familie.

Ein zu erwähnendes Ereignis, das die Stellung der Kirche während dieser Zeiten verdeutlicht, ist die Gefangennahme des Papstes durch Napoleon im Jahre 1798 sowie die Annexion und folgende Umwandlung des Kirchenstaates in eine unter französischer Führung stehenden Republik. Die Kirche, Symbol der monarchischen Staaten, sogar der Vatikan als „Machtzentrale“ der katholischen Kirche, wurde also dem französischen Staat untergeordnet und ihrer Bedeutung enthoben.

Jedoch erzielte Napoleon später mit Papst Pius VII. eine zumindest äußerliche Einigung: Der Papst stimmte der neuen beamtenrechtlichen Stellung des Klerus zu und verzichtete auf die Rückgabe der enteigneten Kirchengüter, dafür sicherte Napoleon die gottesdienstliche Freiheit und die Rückgabe des Kirchenstaates zu. Durch die Unter-

⁹ Zu nennen sind beispielsweise Claude Henri de Saint-Simon (1760–1825), Louis Blanc (1813–1882), Louis-Auguste Blanqui (1805–1881) und Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865).

zeichnung dieses Konkordats am 15. Juli 1801 waren die Spannungen zwischen Frankreich und Rom offiziell beseitigt, aber die praktischen und personellen Gegebenheiten für eine Ausübung von religiösen Zeremonien waren weiterhin nicht gegeben.

Frankreich stand jedoch allein gegen Österreich, Preußen, Russland und Großbritannien, die noch alle vom monarchischen Konservatismus geprägt waren, und ab 1812 ereigneten sich erste militärische Misserfolge, nach dem Scheitern des Russlandfeldzuges folgte 1814 der Fall des Reiches und 1815 die endgültige Abdankung Napoleons und damit die Wiederherstellung der Monarchie¹⁰.

1815 (nach dem Wiener Kongress) bis 1830 war die Zeit der Restauration; Reformbestrebungen konkurrierten mit Versuchen der Wiederherstellung alter Strukturen (in Frankreich) bzw. dem Festhalten an bestehenden Systemen. In Frankreich wurde mit der „Charte constitutionelle“ von 1814 der Versuch einer konstitutionellen Monarchie unternommen (nur kurz durch die Rückkehr Napoleons und seine endgültige Verbannung unterbrochen), die als Vorbild für das restliche Europa diente, jedoch in Frankreich selbst relativ schnell scheiterte. Nachdem Ludwig XVIII. (1814/15–1824) im Jahr 1824 abdankte, regierte Karl X. (1824–1830). Die führende Klasse wurde nun vom Grundbesitzenden und handels- und industriellkapitalistisch tätigen Bürgertum und dem alten Adel gebildet. Das Besitz- und Bildungsbürgertum stellte das Adelsmonopol in Frage, und diese Epoche endete 1830 mit einer erneuten Revolution, der Julirevolution, bei der die Pariser Bevölkerung sich erhob und Karl X. stürzte. Das Großbürgertum ergriff die Macht und setzte König Louis Philippe (1830–1848) ein.

Auch Großbritannien entsagte recht schnell der „Solidarität der Throne“, somit bildeten diese beiden Staaten das „Lager der liberalen Westmächte“ im Gegensatz zu den konservativen Ostmächten Österreich, Preußen und Russland. Ab 1840 stand Großbritannien allerdings zunehmend auch auf deren Seite.

Auch diese Form der Monarchie stellte sich aber als nicht funktionsfähig heraus. Sowohl Royalisten als auch Liberale stellten sich dagegen. Weiterhin kam es zu Aufständen bis zur ersten Krise des Regimes sowohl durch die außenpolitische Stellung (da Frankreich wieder einmal in Europa allein stand) als auch die innere Unzufriedenheit und die sozialen Bedingungen. Die Monarchie endete zunächst im Februar 1848 mit der nächsten Revolution, bei der die zweite Republik ausgerufen wurde. Diese bestand allerdings nur bis 1852, als Kaiser Napoleon III. an die Macht kam. Auch im deutschen Raum sowie in Italien kam es zu Aufständen; 1849 jedoch wurde in Österreich-Ungarn sowie in Preußen die vorrevolutionäre Ordnung wiederhergestellt.

Somit kam es nur in Frankreich wirklich zu einem Wandel in der Regierungs- und Gesellschaftsstruktur; das übrige Europa blieb auch während des 19. Jahrhunderts noch monarchisch geprägt.

¹⁰ Wie in Kapitel 6 gezeigt werden wird, sind in dieser Zeit der Unruhen verständlicherweise kaum für diese Arbeit relevante Werke entstanden, zumal sowohl die praktischen Gegebenheiten in Form von Kirchen oder Adelsitzen als auch der gesellschaftliche bzw. geistige Hintergrund fehlten; vgl. dazu auch Kapitel 5.2 und 5.3.

Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschte eine große Unruhe, aber auch eine Art „Aufbruchsstimmung“ und der Wille zur Veränderung, der sich möglicherweise auch im musikalischen Bereich abzeichnet und sich in den in dieser Zeit entstandenen Werke widerspiegelt. Dies ist aber auch schon im Vorfeld der Revolution zu beobachten: Wenn sich die Zustände so dramatisch entwickeln, dass sie zu einem solchen gesellschaftlichen Umsturz führen, so geschieht das über einen längeren Zeitraum, der dann auch das geistige Leben prägt.

Diese zahlreichen Veränderungen und Umstürze sowie die damit verbundenen gesellschaftlichen Umstrukturierungen hatten natürlich Auswirkungen auf alle Lebensbereiche, also auch auf das kulturelle, musikalische und religiöse Geschehen. Dabei scheinen in Frankreich die stärksten und vor allem nachhaltigsten Umwälzungen stattgefunden zu haben, während in den anderen Staaten die Reformbestrebungen häufig mit einer weitgehenden Rückkehr zu alten Zuständen endeten.

Frankreich neigte stark zur Abgrenzung vom Rest Europas und zu einem gewissen Nationalismus, was teilweise zur Ablehnung anderer Einflüsse, dadurch aber auch zu einer eigenständigen Entwicklung von Kunst und Kultur führte. Diese Entwicklungen wurden durch die ständigen Kriege und die daraus resultierende isolierte Stellung Frankreichs verstärkt – wenn Frankreich überhaupt Bündnisse einging, dann am häufigsten mit England, das aber als weitgehend nicht katholischer Staat keinen Einfluss auf Entwicklungen des religiösen Lebens in Frankreich haben konnte.

Innenpolitisch fanden in Frankreich die extremsten Entwicklungen Europas statt, sowohl die Entwicklungen an sich bezüglich der Gesellschaftsstrukturen als auch die allgemeine Stimmung der Veränderung und des Aufbruchs betreffend:

„Während das Spezifische der französischen Entwicklung eben in der Verdichtung der wirtschaftlichen Probleme, der sozialen Spannungen und der politischen Krisenfelder besteht, löste ihr zeitliches und räumliches Zusammentreffen einen revolutionären Prozess aus. ... Für die Zeitgenossen war die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts eine offene Zeit, eine Zeit der vielen Möglichkeiten, der Entdeckungen, des Aufbruchs und des Umbruchs, eine Zeit, wo alles möglich schien und wo in der Tat alles möglich war.“¹¹

Im religiösen Leben sind weiterhin die Krisen zwischen der französischen katholischen Kirche und Rom ausschlaggebend für eine unabhängige Entwicklung. Nach dem Zusammenbruch der Kirche und ihrer alten Strukturen infolge der Revolution bestand die Möglichkeit zu ihrer Neuschaffung, die aber andererseits durch schwierigste praktische Umstände stark behindert wurde.

Somit handelt es sich bei dem in dieser Arbeit betrachteten Zeitraum um eine Zeit der extremen Veränderungen und Entwicklungen, die auch die Musik, die ja ein Merkmal einer Gesellschaft ist, beeinflusst. Ihre Weiterentwicklung und ihre speziellen Züge heben sich damit von der kulturellen Entwicklung in anderen Ländern ab, in denen keine

¹¹ [Musikfest 1994, S. 279]

solchen grundlegenden Dinge geschahen. Da gerade die katholische Kirche in starkem Maße davon betroffen war, erstreckt sich dieses Phänomen auch speziell auf die Kirchenmusik.

5.2 Allgemeine musikalische Entwicklung

In diesem Abschnitt soll die allgemeine Situation der Musik (Komposition wie auch praktische Ausübung betreffend) im betrachteten Zeitraum dargestellt werden. Musikausübung wie auch Komposition fanden zu Beginn des betrachteten Zeitraumes vor allem bei Hofe, in den Kreisen des Adels, des Klerus sowie des Großbürgertums statt. Musik hatte die Funktion, alle festlichen Anlässe zu bereichern – seien es kirchliche oder sonstige Feiern – und diene durch Musiktheater oder Tanz wie auch durch eigene Musikausübung in Form von Kammermusik zur Zerstreuung. In diesem Punkt unterscheidet sich das französische Musikleben nicht von dem anderer Regionen. Allerdings wurde die Entwicklung der Kultur in Frankreich besonders von Seiten des Staates unterstützt und kontrolliert. So wurden unter Colbert in der Zeit zwischen 1661 und 1683 die königlichen Akademien gegründet, von denen für die Musik die *Académie Royale de Danse* (gegründet 1661) und die *Académie Royale de Musique* (gegründet 1669) von Bedeutung waren.

Zunächst ist zu bemerken, dass die unterschiedlichen Bereiche der Musik auch einen recht unterschiedlichen Stellenwert besaßen. Besonders beachtenswert sind in Frankreich zu dieser Zeit die zahlreichen Gattungen des Musiktheaters, wie im Folgenden kurz umrissen werden soll; die Instrumentalmusik zeichnet sich vor allem durch ihre Verwendung beim Tanz aus, spielt aber ansonsten eine etwas geringere Rolle. Die Kirchenmusik dagegen hat wiederum eine größere Bedeutung und ihre eigenen für Frankreich typischen Ausprägungen, denen das anschließende Teilkapitel¹² dieser Arbeit gewidmet ist.

Natürlich fanden auf allen angesprochenen Gebieten große Entwicklungen statt, da der betrachtete Zeitraum immerhin fast zwei Jahrhunderte umfasst (1670 bis 1850) – diese Entwicklungen können und sollen an dieser Stelle nicht im Einzelnen geschildert werden, sondern es werden nur allgemeine Tendenzen und die wichtigsten Gattungen genannt werden, die auch in Beziehung (sei es gegensätzlicher oder paralleler Art) zur Kirchenmusik stehen.

Ein wesentlicher Bestandteil der französischen Musik war der große Bereich des Musiktheaters. Das Musiktheater bildete einerseits einen Gegenpol zur Kirchenmusik (sogar eine Art Konkurrenz), andererseits aber beeinflussten sich die Entwicklungen gegenseitig schon dadurch, dass zahlreiche Komponisten in beiden Bereichen tätig waren und sich dadurch stilistische Merkmale der verschiedenen Gattungen überschneiden konnten.

¹² Kapitel 5.3

Das Musiktheater machte gerade in der Zeit zwischen dem ausgehenden 16. und dem 18. Jahrhundert eine Phase der Neuerungen und Veränderungen durch. Seine Bedeutung gewann das Theater unter Richelieu; es erfuhr eine Aufwertung und wurde in der Aristokratie und dem gehobenen Bürgertum sehr beliebt. Eine Hauptaufgabe des Musiktheaters war die Selbstdarstellung des französischen Königtums und des Herrscherwillens. Diese Art der Mitteilung der politischen Verhältnisse war auch in anderen Ländern sehr verbreitet. Das Theater sollte also nicht nur unterhalten, sondern auch belehren, was in gewissem Sinne eine Verbindung zur Kirchenmusik schuf, die ebenfalls die geistige Entwicklung des Volkes unterstützen sollte. Eine bevorzugte Gattung des Musiktheaters war unter anderem das gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstandene *ballet de cour*, dessen Inhalt meist auf mythologischen Stoffen basierte. Charakteristisch für das *ballet de cour* war die Umsetzung der Affekte des zugrundeliegenden Textes in allgemeiner Weise; es gab also keine direkte Wort-Ton-Beziehung. Um 1620 wurde diese Gattung genauer definiert und siedelte sich zwischen Oper und *mascarade* an. Sie spiegelte die französische Vorliebe für Ausdruckstanz, Theater und Maschineneffekte wider.

Durch Jean-Baptiste Lully erfolgte nicht nur eine Weiterentwicklung der bestehenden Gattungen, sondern auch die Entwicklung der *tragédie lyrique* als neuer, eigenständiger französischer Operngattung. Als weitere bedeutende neue Gattung entstand im Jahr 1661 die *comédie-ballet* (eine Mischung von Elementen des Schauspiels und des Tanzes) durch die Zusammenarbeit des Dichters Molière¹³ und des Tänzers Beauchamps¹⁴.

Ein spürbarer Wandel auf dem Gebiet des Musiktheaters fand nach der Epoche des Sonnenkönigs mit Beginn der Herrschaft Philippe d'Orléans statt. Versailles verlor als kulturelles Zentrum an Bedeutung, Paris trat mehr in den Vordergrund. Nun entstand als neue Gattung die *opéra-ballet*. Sie basierte zunächst noch wie ihre Vorläufer auf mythologischen Stoffen, war dann aber zunehmend durch alltägliche Inhalte und Schauplätze gekennzeichnet. In dieser Gattung sind starke italienische Einflüsse spürbar (*da-capo*-Arie und konzertierende Instrumente). Auch berief Philippe 1716 eine italienische Künstlergruppe nach Paris, die aus den besten Mitgliedern der Truppe des Prinzen von Parma bestand¹⁵, womit sich diese Einflüsse verstärken konnten. Dies ist eine Entwicklung, die sich auf den meisten Gebieten der Musik in ähnlicher Weise zeigte, so auch in der Kirchenmusik. Hier tritt also eine Parallele zwischen Musiktheater und Kirchenmusik auf.

Im Jahr 1762 wurden die *Opéra-Comique* und die *Comédie-Italienne* zusammengelegt; dies war eine entscheidende Neuerung, da nun nicht mehr die klare Trennung zwischen französischem und italienischem Musiktheater bestand (zumindest nicht im Bereich des Boulevardtheaters). Als Gattungen des Boulevardtheaters existierten zu dieser Zeit Pa-

¹³ Eigentlich Jean-Baptiste Poquelin, frz. Dramatiker, Schauspieler und Theaterdirektor (1622–1673).

¹⁴ Pierre Beauchamps, frz. Tänzer, Choreograph und Ballettmeister (1636 – Anfang des 18. Jahrhunderts), nach 1650 Intendant des Königlichen Balletts in Paris.

¹⁵ [Gribenski u. a. 1998, Sp. 741]

raden, *vaudevilles*, Pantomimen, *opéras comiques* und *ballets de caractère*, als Gattungen des „ernsten“ Musiktheaters die *tragédie*, *tragédie lyrique*, *comédie*, *drame*, *drame lyrique* und *ballet d'action*¹⁶.

In Bezug auf die Geschichte des Musiktheaters ist der ästhetische Wandel (Klassizismus) und die in diesem Zusammenhang stattfindende Debatte zwischen Rousseau¹⁷ und d'Alembert von Interesse. Eine wichtige Frage war, ob eine vollkommene Abhängigkeit der Musik von der Sprache existiert oder nicht. Allerdings betrafen die differierenden Ansichten zu dem Thema zu diesem Zeitpunkt noch ausschließlich die Oper, in der Kirchenmusik war dies noch kein Streitpunkt. Später sollte sich diese Debatte auch auf die geistliche Musik beziehen: Hier lautete die Frage, ob die Musik ganz im Dienst der Liturgie und des damit verbundenen Textes stehen sollte oder inwieweit Freiheiten bei einer individuellen Gestaltung erlaubt sein könnten.

Eine weitere Frage war, ob Musik als Imitation der Natur zu verstehen wäre, oder ob Musik die Seele und geistige Prozesse anregen könnte und sollte. Mirabeau¹⁸ vertrat die Ansicht, dass die Musik keine konkreten Aussagen mache, sondern Macht auf die menschliche Seele ausübe, und bezeichnete Musik als eine Art Universalsprache. Auch im Bereich der geistlichen Musik ist diese Frage von Bedeutung: Gerade der Requiemtext regte zu recht bildhaften, rein imitierenden und damit eher zu dramatischen Vertonungen an, jedoch sollte im Widerspruch dazu gerade die liturgische Musik eigentlich die Sammlung und religiöse Versenkung fördern. Dieser Gegensatz wird sich in der Analyse der verschiedenen Werke widerspiegeln.

Diese Anregung zur Versenkung und Anbetung darf allerdings nicht mit der Erregung menschlicher Leidenschaften oder persönlicher Gefühle verwechselt werden – der im Bereich des Musiktheaters stattfindende „Paradigmenwechsel im Imitationsprinzip von der Imitation von Naturerscheinungen zur Imitation der Leidenschaften und Gefühle des Menschen“¹⁹ rief in der Kirchenmusik eher gegensätzliche Meinungen hervor, weil dort viel länger die Ansicht vertreten wurde, dass eben diese persönlichen Gefühle dort fehl am Platz wären. Ziel der Kirchenmusik wäre eher eine würdige Gestaltung der Liturgie und damit der Verehrung und Anbetung Gottes. Dies wird im nächsten Teilkapitel²⁰ erörtert werden.

Die Revolution hatte keine negativen Auswirkungen auf das Musiktheater – im Gegensatz zur Kirchenmusik –, da das Theater zur moralischen und politischen Beeinflussung der Menschen geeignet war und da es dazu genutzt werden konnte, dem Volk die Ziele der Revolution nahe zu bringen. So gewann das Musiktheater im Zuge der Revolution an Bedeutung und wurde in seinen Ausprägungen eher noch vielfältiger. Hier zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen Theater und Kirchenmusik. Im

¹⁶ [Gribenski u. a. 1998, Sp. 741]

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau, frz.-schweizerischer Philosoph und Schriftsteller (1712–1778).

¹⁸ Honoré Gabriel Riqueti Mirabeau, frz. Politiker und Publizist (1749–1791).

¹⁹ [Gribenski u. a. 1998, Sp. 727]

²⁰ Kapitel 5.3

Gegensatz zur Kirchenmusik, die nach der Revolution noch für lange Zeit zum Erliegen kam, wurde im Januar 1791 durch ein Dekret die Freiheit des Schauspiels proklamiert, so dass etwa 60 Theater, davon 16 bis 18 im musikalischen Bereich, ihre Pforten in Paris öffneten²¹.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass gerade im Bereich des Theaters im 17. und 18. Jahrhundert große Entwicklungen stattfanden, zahlreiche neue Gattungen oder Weiterentwicklungen bereits bestehender Gattungen geschaffen wurden und ständig neue Elemente (auch aus dem Ausland) einbezogen wurden. Es stellt sich die Frage, ob die Kirchenmusik ähnliche Merkmale oder gegensätzliche Entwicklungen aufweist, wie sich diese ausprägen und wo die Gründe dafür liegen könnten. Anhand der Analyse der Requiemversionen wird eine solche Darstellung versucht werden.

Weiterhin hatte der Tanz in Frankreich besonders große Bedeutung; einerseits wurden die verschiedenen Formen des Musiktheaters häufig mit Tanznummern angereichert, andererseits fanden sich aber auch in den verschiedenen Gattungen der Instrumental-, Vokal- und sogar Kirchenmusik die verschiedenen Arten der Tanzsätze. In welcher Weise solche Tanzformen in der Kirchenmusik, insbesondere in bestimmten Teilen der Requiemversionen, verwendet wurden, wird in den Analysen der betrachteten Werke deutlich werden.

Im Vergleich zum Musiktheater spielte die Instrumentalmusik eine eher untergeordnete Rolle. Es existierte vor allem Clavecin-, Gitarren- und Lautenmusik sowie einige Orgelmusik. Besonders letztere erfuhr noch eine relativ starke Verbreitung, und ihre Entwicklung spiegelt auch die allgemeine Musikentwicklung der Zeit wider: Sie war zunächst streng polyphon und der Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts angepasst, später fand mit dem Erscheinen des „Livre d’orgue contenant cent pièces de tous les tons de l’église“ ein Umschwung statt, da nun die strenge Polyphonie aufgegeben und ein melodiebezogener Stil geschaffen wurde²². Allerdings ist zu bemerken, dass es sich bei dieser Orgelmusik zwar um Instrumentalmusik, jedoch nicht um Musik für den Gebrauch im Konzert oder Tanzmusik handelt, sondern um Kirchenmusik. Gerade die Orgelmesse war im Frankreich des 17. Jahrhunderts eine besonders beliebte Gattung (z. B. bei Couperin).

Das Konzertleben, in dem auch die Instrumentalmusik Beachtung fand, entwickelte sich zwar bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts, verlor aber durch die Revolution wieder an Bedeutung. Das Interesse verlagerte sich von „elitären“ Veranstaltungen wie Konzerten für einen ausgewählten Personenkreis zu Veranstaltungen für die breite Masse der Bevölkerung, etwa Revolutionsmusiken im Rahmen von Revolutionsfesten, die unter freiem Himmel stattfanden. Weiterhin entstanden neue Gattungen wie Revolutionshymnen und -lieder.

So entstanden durch die Revolution neue Formen der Musik, indem teilweise alte Gattungen übernommen und im Sinne des revolutionären Gedankengutes abgewan-

²¹ Siehe [Landormy 1944, S. 12].

²² [Gribenski u. a. 1998, Sp. 722]

delt und für die Ziele der Revolution gebraucht wurden – z. B. Hymnen, Militärmusiken, aber wie beschrieben auch die Gattungen des Musiktheaters –, teilweise aber auch neue Arten der Musik – z. B. die expliziten Revolutionsmusiken – geschaffen wurden. Dies hatte insgesamt einen stilistischen Wandel zur Folge; Hymnen, Fanfaren und Märsche traten in den Vordergrund, und die Besetzung und Orchestration von Musik aller Art glich sich ebenfalls an: Durch die Verlagerung der Aufführungen von Kirche und Konzertsaal ins Freie waren wesentlich größere Besetzungen nötig, und durch die Militarisierung der Musik gewannen Bläser, insbesondere Blechbläser an Bedeutung, während der Streicherklang weniger wichtig wurde.

Diese Entwicklung hatte unterschiedliche Auswirkungen auf das Schaffen der einzelnen Komponisten, abhängig von deren Fähigkeit und Bereitschaft, sich den neuen Umständen anzupassen. Einige Komponisten mussten ihr Schaffen aufgeben oder zumindest unterbrechen, einige arrangierten sich und stellten sich auf die veränderten Anforderungen ein, und einige schrieben – weitgehend unbeachtet und infolgedessen mit großen Einbußen ihrer Stellung und finanziellen Absicherung – weiter wie bisher. Weiterhin gab es eine neue jüngere Generation von Komponisten, die während und nach der Revolution in Erscheinung trat. Leider zeichnet sich diese Gruppe von Musikern durch eine fast durchgängig zu bemerkende schlechtere musikalische Qualität ihrer Kompositionen aus, was einerseits durch die Schließung der Chorschulen zu erklären ist, andererseits aber auch in der Tatsache begründet liegt, dass nicht mehr die Kunstfertigkeit im Vordergrund stand, sondern die politische bzw. gesellschaftliche Funktion der Musik. Dieser Umstand erklärt die schwächere Qualität vieler Kompositionen aus dieser Zeit. Im Jahr 1784 erfolgte die Gründung der *École Royale de Chant*, die durch die Zeit der Revolution hindurch bis 1795 unter der Leitung von François-Joseph Gossec weiterbestand. Weiterhin wurde 1792 die *École de Musique de la Garde Nationale* ins Leben gerufen, die 1793 ins *Institut de Musique* umbenannt wurde. So sollte eigentlich eine Kontinuität in der musikalischen Ausbildung vorhanden gewesen sein. Jedoch hatten diese Schulen andere Ziele als die qualitativ hochwertige Ausbildung von Komponisten, außerdem standen sie (zunächst) weder zueinander noch zur *Académie de musique* in Verbindung. Schließlich wurde durch die Vereinigung der beiden Schulen das *Conservatoire* gegründet. Es konnte durch diese ständigen Umstrukturierungen keine einheitliche Ausbildung auf hohem Niveau möglich sein, obwohl insbesondere Gossec und Bernard Sarrette sich um die Einrichtung von Musikschulen in sowie auch außerhalb von Paris – als Nachfolge der geschlossenen *maîtrisen* – bemühten, zumal gerade die Ausbildung in Zusammenhang mit der Kirchenmusik völlig im Hintergrund stand²³. Erst ab 1812 gab es eine von Choron gegründete Schule, die 1820 in *École royale et spéciale du chant*, 1825 dann in *Institution royale de musique religieuse de France* umbenannt wurde. An dieser Schule wurde die Kirchenmusik wieder gefördert; sie musste aber

²³ Die mangelnde Qualität der Kirchenmusik dieser Zeit wird durch die Analysen zahlreicher Requiemvertonungen in der Arbeit Hausfaters deutlich, [Hausfater 1995], die bezüglich der meisten zu Anfang des 19. Jahrhunderts entstandenen Werke eine höchstens mittelmäßige Qualität und technische Mängel der Komposition konstatiert.

1830 wegen finanzieller Schwierigkeiten wieder schließen²⁴.

Inwieweit die Komponisten, die in dieser Arbeit Beachtung finden, von den Auswirkungen der Revolution betroffen sind, wird später untersucht werden²⁵; ebenso wird beleuchtet, in welcher Weise sich dies in ihren Kirchenmusikwerken, insbesondere in den Requiemvertonungen widerspiegelt²⁶.

Als wesentliches Merkmal dieser Zeit kann man festhalten, dass keine Spezialisierung hinsichtlich einzelner Bereiche der Musik stattfand, da die meisten Komponisten sich auf allen Gebieten versuchten, also sowohl in der Oper als auch der Kirchen- und Instrumentalmusik. Das führte zu einer gewissen Vermischung der Stilmerkmale und einer Verwischung der Gattungsgrenzen, was teilweise auf Kritik stieß. Dafür lässt sich an den Biographien der betreffenden Komponisten ablesen, dass sich häufig relativ klar abgrenzbare zeitliche Phasen finden lassen, in denen die Komponisten sich hauptsächlich der weltlichen Musik oder speziell dem Musiktheater gewidmet haben, und andere Phasen, in denen sie sich der geistlichen Musik zuwandten. Oft ist dies in Verbindung zu allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen zu sehen, manchmal ist es auch in der persönlichen Biographie und den Lebensumständen der Komponisten begründet. Weiterhin scheint gerade das 18. Jahrhundert eine Zeit zu sein, in der sich unterschiedliche nationale Stile, die es ansatzweise schon – je nach Anschauungsweise – seit dem 14. bis 16. Jahrhundert gab, zunehmend ausprägten. Zu nennen sind im Bereich des Musiktheaters die Opernfehden wie der Buffonistenstreit, in denen es um die verschiedenen Opernstile ging, aber auch in anderen Gebieten der Musik kam es zu unterschiedlichen Ausrichtungen. Dahlhaus bemerkt:

„Ein italienisches Madrigal, eine französische Chanson und ein deutsches Lied unterschieden sich im 16. Jahrhundert nicht nur durch die Sprache, die ihnen zugrundelag, sondern auch durch den Ton, den sie anschlugen, und durch kompositionstechnische Details, die man ohne Mühe registrieren kann. Und im 18. Jahrhundert erreichte die Auseinandersetzung über musikalische Nationalstile als Kontroverse über den Vorrang der italienischen oder der französischen Musik eine Heftigkeit, die den Argwohn provoziert, daß es nicht ausschließlich musikalische Gründe waren, die den Streit auslösten und eine Schlichtung verhinderten. ... so erweist es sich als unausweichlich, von einem bis in die Zeit der Wiener Klassik hineinreichenden Primat der italienischen Musik zu sprechen. Das System italienischer Hofopern ... erstreckte sich von Neapel bis London, von Wien bis St. Petersburg und von Madrid bis Dresden. Die einzige Ausnahme bildete die Pariser Académie Royale de musique, die eine von der Opera seria stilistisch strikt unterschiedene Tragédie lyrique kultivierte ...“²⁷

²⁴ Näheres zur musikalischen Ausbildung in der Zeit der Revolution siehe bei [Boyd 1992, S. 191–210], bei [Hausfater 1995, S. 31–33] und bei [Mongrédién 1986, S. 11–34].

²⁵ Siehe Kapitel 6.3.

²⁶ Siehe Kapitel 6.

²⁷ [Dahlhaus 1985, S. 19–20]

Diese Beschreibung verdeutlicht – zumindest für den Bereich des Musiktheaters – die Sonderrolle, die Frankreich innerhalb Europas einnahm; geht man davon aus, dass die Kirchenmusik noch weniger von Tendenzen des allgemeinen Geschmacks beeinflusst wurde, bestätigt dies die These, dass auch die Kirchenmusik in Frankreich ihre eigene charakteristische Ausprägung fand.

5.3 Kirchenmusik

Zunächst soll ein kurzer Überblick über die Entwicklung der französischen Kirchenmusik bis zum Beginn des betrachteten Zeitraumes gegeben werden.

Erste Ursprünge einer Kirchenmusik im engeren Sinne sind im 9. Jahrhundert zu finden. Es fand eine liturgische Reform statt, durch die in den Kirchen des fränkischen Reiches die Liturgie und der Gesang nach römischem Usus eingeführt wurden.

Im 10. Jahrhundert bildeten sich bereits Zentren heraus, die die Kirchenmusik besonders pflegten, als die bedeutendsten sind Limoges, St. Gallen und Saint-Martial zu nennen. Erste Versuche einer Vereinheitlichung und Verallgemeinerung der Kirchenmusik wurden durch die zisterziensische Reform der Liturgie und des Gesangs unternommen. Ein weiteres Ziel dieser Reform war die Rückkehr zu den Ursprüngen des liturgischen Gesangs. Die geistige Renaissance des 12. Jahrhunderts, die ihre Ausprägung vor allem in den Zentren Chartres und Paris fand, ging einher mit einer ersten gewissen Vereinheitlichung durch die Einführung der Chorpolyphonie in allen liturgischen Feiertags-offizien. In dieser Zeit wurden auch die großen Kathedralen gebaut, die zu wichtigen Zentren der Kirchenmusik werden sollten.

Das 14. Jahrhundert war eine Zeit der Krisen in verschiedenen Bereichen: Neben den in dieser Zeit geführten Kriegen suchten Epidemien wie die Pest das Land heim. Trotzdem kam es zu einer vermehrten Prachtentfaltung, „Frömmigkeits- und Prachtoffenbarung der damaligen Herrscher“²⁸. Es gab mehrere geistliche und weltliche Residenzen, die diese Prachtentfaltung pflegten, so z. B. der päpstliche Hof in Avignon und der Hof Karl V. in Paris, weiterhin wurde am Hof des burgundischen Herzogs Phillip des Kühnen im Jahr 1384 eine eigene Hofkapelle gegründet; und an der *Sainte-Chapelle* in Bourges wurden alle Messfeiern durch polyphone Musik oder von der Orgel und dem Chor im Wechsel begleitet.

Trotz all dieser Entwicklungen kann aber bis dahin kaum von einer Tradition der französischen geistlichen Musik gesprochen werden, da es sich bislang nur um den Beginn verschiedener Bräuche mit sehr unterschiedlichen Ausprägungen in den verschiedenen Zentren und an den verschiedenen Höfen handelte, ohne dass etwa eine einheitliche Entwicklung oder gemeinsame Gebräuche beobachtet werden können.

Ab dem 16. Jahrhundert nahm die Bedeutung der Kirchenmusik zu. Vielerorts erfolgte eine Ausgestaltung aller festlichen Anlässe, dabei gab es nun eine Aufteilung der

²⁸ [Gribenski u. a. 1998, Sp. 696]

Komposition von mehrstimmiger Musik für Hochämter und gregorianischem Choral für einfache Messen und tägliche Offizien.

Auch die musikalische Ausbildung erfuhr in dieser Zeit einen Aufschwung: Bislang bestand nur die Möglichkeit, bei einzelnen Musikern Unterricht zu nehmen; durch die nun stattfindende Gründung der Chorschulen wurde eine wesentlich fundiertere musikalische Ausbildung möglich.

Die bevorzugten Gattungen des 16. Jahrhunderts waren vor allem die Motette, die Messe und das Magnificat, von denen eine große Anzahl komponiert wurde. Unter Heinrich III. fand eine Zuwendung zur – eher auf Buße ausgerichteten – Gegenreformation statt. Heinrich IV. dann – der ursprünglich hugenottischer Herkunft war und später zum Katholizismus konvertierte – hatte kein Interesse an Kirchenmusik, so dass die kirchenmusikalischen Aktivitäten keine Unterstützung seinerseits erfuhren und es somit nicht zu gravierenden Weiterentwicklungen, sondern eher zu Rückschritten kam. Die einzige direkt nachweisbare Auswirkung seiner Herrschaft war wohl die von du Caurroy für Heinrichs Totenfeier komponierte *Missa pro defunctis*, die bis ins 17. Jahrhundert das offizielle Requiem für französische Herrscher blieb.

Mit dieser Haltung bildete Heinrich IV. allerdings eine Ausnahme; insgesamt nahmen die Einflüsse des französischen Königshauses auf die Musikausübung an kirchlichen Institutionen zu. Damit wuchs im Laufe der Zeit die Bedeutung der gesamten Kirchenmusik. Im Zuge dieser Entwicklung nahm auch die Zahl der großen Zentren zu; im 16. Jahrhundert sind bereits zahlreiche größere Kirchen oder Kathedralen mit einem regen Musikleben zu nennen: Notre Dame in Paris sowie die Kathedralen von Amiens, Noyon, Chartres, Bourges, Tours, Angers, Poitiers, Toulouse und Lyon. Weiterhin ist bemerkenswert, dass die allerersten Musikpublikationen in Frankreich Bücher für die Liturgie waren.

Insbesondere die Motette war die vorherrschende musikalische Gattung im Frankreich des 16. Jahrhunderts und behielt diese Stellung auch noch bis ins 18. Jahrhundert hinein. Die Motetten waren meist vier- oder fünfstimmig und entstanden entweder für konkrete politische Anlässe oder wurden für die *chapelle royale* oder andere Kapellen geschrieben. Die verwendeten Texte waren häufig Psalmen, Antiphonen und Responsorien; die charakteristische Besetzung bestand aus zwei Chören, einem großen und einem kleinen Chor, sowie zumindest Basso continuo, oft aber noch weiteren Instrumenten wie Streichern, und die Stücke bestanden aus mehreren Sätzen. Im kleinen Chor waren höhere Stimmlagen bevorzugt, während im großen Chor alle Stimmlagen vertreten waren. Zu den herausragenden Komponisten im Bereich dieser Gattung gehörten u. a. auch Delalande, Lully, Charpentier, Gilles und Campra.

Weiterhin gab es zahlreiche Vertonungen des *Ordinarium Missae*, dabei handelte es sich allerdings meistens nicht um größer angelegte Kompositionen, sondern um einfache vierstimmige, der *Missa brevis* vergleichbare Vertonungen, zumeist streng im *stile antico* nach dem Vorbild der flämischen *a-cappella*-Messen.

Diese Arten der Kirchenmusik wurden natürlich hauptsächlich in der Aristokratie

oder noch beim Großbürgertum gebraucht und fanden keine Verbreitung beim „einfachen Volk“.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Kirchenmusik bis Mitte des 17. Jahrhunderts zwar an Bedeutung gewann, es aber eigentlich keine einheitliche, kontinuierliche Entwicklung in der französischen Kirchenmusik gab, obwohl zahlreiche bedeutende Zentren in Form der Kapellen an den Kathedralen und der Chorschulen existierten. Gerade durch diese vielen Zentren gab es aber auch viele verschiedene, sich regional stark unterscheidende Ansätze. Das einzige überall zu beobachtende Merkmal ist die Bevorzugung von Motetten auf der Basis von Psalmen als typisch französische Gattung.

Im 17. Jahrhundert kam es zu einigen entscheidenden Entwicklungen: Durch die zunehmende Zentralisierung der Macht (der Absolutismus erstarkte als Herrschaftsform immer mehr) wurde Paris bzw. Versailles auch immer mehr zum kulturellen Zentrum. Besondere Bedeutung für die Kirchenmusik hatten die Beschlüsse des Konzils von Trient, die in Frankreich erst relativ spät, nämlich im Jahr 1614 befürwortet wurden. Der Grund für diese späte Anerkennung lag in den schlechten Beziehungen zwischen römischer und französischer Geistlichkeit. Um diese Zeit existierte bereits ein Konflikt zwischen konservativen und fortschrittlichen Kräften in der Kirchenmusik. Gerade in der Messenkomposition (und damit auch in der Requiemvertonung) galt noch der alte kontrapunktische Kirchenstil als angemessen. Es existieren nur wenige konzertante Messen, die dann zu besonders feierlichen Gelegenheiten wie etwa Feierlichkeiten in der Herrscherfamilie oder politische Anlässe entstanden (z. B. von Charpentier). Mit der Anerkennung der Beschlüsse des Tridentinums setzten sich allmählich auch italienische Einflüsse durch, so dass der konzertante Stil, der Generalbass und die doppelchörige Anlage zunehmend verwendet wurden²⁹.

Der Katholizismus war trotz des Edikts von Nantes die vorherrschende Religion in Frankreich. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nahm die Bedeutung der Klöster zu, damit gewann die musikalische Ausbildung sowie die Musikausübung an Qualität und Quantität. Es entstanden vermehrt anspruchsvolle Werke von Komponisten wie Charpentier, Nivers, Couperin, de Brossard, Lully und Campra.

Durch die Zentralisierung, die Durchsetzung der Beschlüsse des Tridentinums sowie die wachsenden Kompetenzen der Kirchenmusiker hätte der Weg für eine Vereinheitlichung des Kirchenmusikstils gebahnt sein können. Gleichzeitig gewann aber auch der sich von Rom und dem Tridentinum distanzierende Gallicanismus an Einfluss, damit setzte sich der *plain-chant* zunehmend gegen den römischen gregorianischen Gesang durch.

„Die Melismen und Vokalisieren des gregorianischen Chorals, des Alleluia, des Graduale und anderer reich ornamentierter Stücke wurden radikal zuguns-

²⁹ Zu den Auswirkungen des Konzils gibt es allerdings höchst widersprüchliche Aussagen; Anthony bemerkt: „The stern voice of the Council of Trent is heard again in the 1662 *cérémonial parisien*, admonishing against the use of any instruments other than the organ: ‘neither trumpets, winds, or horns.’“ [Anthony 1974, S. 159].

ten einer überwiegend syllabischen, textverständlichen Deklamation gekürzt. Auch werden teilweise liturgische Texte durch neue Dichtungen ersetzt.“³⁰

Dies zeigt, dass die französische Kirchenmusik eine vom übrigen Europa verschiedene eigenständige Entwicklung durchlief und eigene typische Merkmale ausprägte. In dieser Arbeit wird zu prüfen sein, ob sich die dadurch musikalisch eigene Richtung auch bei Verwendung des traditionellen römischen Ritus dennoch niederschlug.

Auch innerhalb Frankreichs gab es allerdings noch unterschiedliche Ausprägungen: Neben Paris als Zentrum der Kirchenmusik gab es auch in der Provence ein reges Kirchenmusikleben. Dort kam es schon früh zu fortschrittlichen Entwicklungen, so beispielsweise in der Kirche Saint-Saveur in Aix-en-Provence, wo schon seit dem 13. Jahrhundert eine regelmäßige Ausübung von Kirchenmusik stattfand:

“It was there that Jacques Cordier as *maître de musique* (1638 – 1653) introduced *violes*; there Guillaume Poitevin (1667 – 1702), himself a composer of Masses and motets, held the position of *maître de musique* for 35 years (1667 to 1702) and served as a teacher and inspiration to generations of composers: André Campra, Jean Gilles, Jacques Cabassol, Laurent Belissen, Claude-Mathieu Pelligrin and Esprit Blanchard.”³¹

Mit Beginn der Herrschaft Ludwigs XIV. trat Frankreich in ein neues Zeitalter ein, und auch für die Musikgeschichte Frankreichs bedeutete dies eine Periode der Erneuerung³². In dieser Epoche, um das Jahr 1670, beginnt der in dieser Arbeit untersuchte Zeitraum. Stilistisch war die Kirchenmusik dem Frühbarock verhaftet; gerade in Frankreich und hier wiederum besonders in der Kirchenmusik herrschte noch eine starke Bindung an alte Traditionen. Zu den bedeutendsten Komponisten dieser Zeit gehört Jean-Baptiste Lully, dessen „Dies irae“ chronologisch den Ausgangspunkt der in dieser Arbeit untersuchten Werke bildet. Das „Dies irae“ bildet noch in einer weiteren Hinsicht den Einstieg in die Entwicklung der Requiemvertonungen, da es keine eigenständige Vertonung des Requiemtextes zur Verwendung in einer Totenmesse ist, sondern in der Gattung der Motette angesiedelt ist, die noch bis zur Revolution die für die französische Kirchenmusik charakteristische Gattung ist. Somit kommt es hier zu einer Verbindung des Requiemtextes mit einer um diese Zeit vorherrschenden Gattung.

Als äußere Veränderungen gegen Ende des 17. Jahrhunderts sind insbesondere die neue Einführung von Violinen, Flöten und Trompeten und die Zulassung von Frauenstimmen in der Kirchenmusik erwähnenswert³³.

Ein Meilenstein bei der Aufführung geistlicher Musik ist die Gründung des *Concert spirituel* im Jahr 1725 durch Anne Danican Philidor (1681–1728), die Tochter des Kompo-

³⁰ [Gribenski u. a. 1998, Sp. 713]

³¹ [Anthony 1974, S. 164]

³² [Gribenski u. a. 1998, Sp. 713]

³³ Vgl. hierzu auch [Dufourcq 1933, S. 158–159].

nisten André Danican Philidor³⁴. Die Konzerte wurden zunächst nur in der Zeit veranstaltet, in der die Oper wegen religiöser Feste oder in der Fastenzeit geschlossen war; es wurden geistliche Werke mit lateinischem Text – meist Motetten – aufgeführt (u. a. von Lully, Gilles, Montéclair, Campra und Delalande). Ab 1727 durften dann auch Stücke mit französischem oder italienischem Text gespielt werden. Damit wurde erstmals die Gelegenheit geschaffen, geistliche Musik auch außerhalb der Kirche in Form von Konzerten aufzuführen.

Auch hier war die Motette die vorherrschende Gattung, aber auch Instrumentalmusik wurde gespielt. Wurde zunächst nur geistliche Musik aufgeführt, dominierte im weiteren Verlauf je nach Leiter der Konzerte die geistliche oder die weltliche Musik. Ab Mitte des Jahrhunderts kam das Oratorium als Gattung auf.

Eine Unterbrechung der verschiedenen Entwicklungslinien erfolgte durch die Revolution. Die Folgen der Revolution waren im gesamten Europa spürbar; die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen wirkten sich auch auf das kulturelle Leben aus, und insbesondere die Umstrukturierung der Gesellschaft (das „Aussterben“ der Monarchien und des Adels) hatte Einflüsse auf die Kirchenmusik. Musik war nicht mehr unbedingt Hofmusik, sondern wurde zu einer Sache des Bürgertums.

In Frankreich selbst waren die Einschnitte natürlich am stärksten: Bisher war die Macht durch die Monarchie sehr zentralisiert, und Kirchenmusik im großen Stil fand vor allem am Königshof, d. h. in und bei Paris statt. Durch den Sturz des Königshauses fand diese Musikausübung ein jähes Ende. Die königliche Kapelle mit ihren fest angestellten Komponisten und Musikern sowie andere Hofkapellen existierten nicht mehr. Im weiteren Verlauf der Revolution wandte sich die Entchristianisierung³⁵ gegen die kirchlichen Institutionen und gegen die bis dahin bestehende Verbindung von Kirche und Staat. Im Jahr 1790 wurde durch die „Constitution civile du clergé“ (die weder vom Papst noch von Ludwig XVI. ratifiziert wurde) die Kirche neu organisiert; die Priester wurden nicht länger vom Staat bezahlt. Der größere Teil des Klerus lehnte diese neue Ordnung ab. Später wurden die Kirchen (und auch die *maîtrisen*) geschlossen und die Orgeln zerstört. Somit fehlten nicht nur die Orte, an denen die Kirchenmusik hätte aufgeführt werden können, sondern Gottesdienste waren generell auf längere Zeit verboten; der Klerus verlor seine Macht. Während der Revolution stand die neu geschaffene Revolutionsmusik im Vordergrund, die Revolutionshymnen ersetzen die liturgische Musik und Revolutionsfeste die Gottesdienste, da jetzt die neuen Werte der Revolution gepriesen wurden und nicht mehr die absolutistischen Herrscher als Vertreter Gottes auf Erden.

Die entscheidenden Schritte bei der Zerstörung der geistlichen Musik waren die Schließung der *Sainte Chapelle* im Jahr 1790 und die Auflösung ihrer Bibliothek sowie die Schließung der Chorschulen, was zur Folge hatte, dass auch keine Ausbildung von jungen Musikern mehr stattfinden konnte. Kirchenmusik im eigentlichen Sinne fand

³⁴ Vgl. hierzu auch [Anthony 1974, S. 21].

³⁵ Näheres dazu siehe bei [Coy 1978, S. 81 ff.].

nicht mehr statt.

Allerdings bahnte sich eine solche Entwicklung, die ihren Höhepunkt in der Revolution selbst fand, bereits durch den geistesgeschichtlichen Wandel im Land vor der Revolution³⁶ an; die Stellung der katholischen Kirche wurde durch die Säkularisierung der Kultur, das Verbot der Jesuiten und die Toleranz gegenüber dem Protestantismus geschwächt. Somit verlor auch die Kirchenmusik an Bedeutung.

Dennoch konnte die Kirchenmusik selbst durch die Revolution nicht völlig ausgelöscht werden; es fand sogar teilweise eine Art Verlagerung der Kirchenmusik auf andere Gebiete statt, so dass sich durch die Verbindung von geistlicher Musik mit der Musik der Revolution neue Gattungen wie beispielsweise das „Militärrequiem“ entwickelten³⁷. Das Militärrequiem wies eine spezielle Besetzung meist ohne Streicher, aber mit viel Schlagwerk sowie Blech- und Holzbläsern auf.

Auch nach der Revolution schien die Unterhaltung des Volkes viel wichtiger und den Zielen der Revolution auch dienlicher zu sein als die religiöse Erbauung. Weiterhin war die Phase der Entchristianisierung zwar verhältnismäßig kurz, ihre Folgen waren aber noch lange zu spüren. So kamen die Gattungen des Musiktheaters viel eher wieder auf als die Kirchenmusik, insbesondere die Opernaufführungen waren durch die revolutionären Geschehnisse praktisch nicht unterbrochen.

Die raschen weiteren politischen Veränderungen, vor allem die napoleonischen Kriege, verhinderten weiterhin ein Wiederaufkommen der Musikausübung in der Kirche, obwohl die Kirchen allgemein im Jahr 1799 wieder geöffnet wurden und der Dienst in der nach Unterzeichnung des Konkordats von 1801 durch Napoleon neu gegründeten *Chapelle de Tuileries* im Jahr 1802 begann. Diese bildete während der Restauration ein wichtiges Zentrum, dessen Musikausübung allerdings nicht mit der früheren Musik der *Chapelle Royale* von Versailles zu vergleichen war³⁸. Ein Neubeginn der Kirchenmusik konnte sich erst während der Restauration allmählich entwickeln. Allein schon das Fehlen der praktischen Gegebenheiten in Form von Andachtsorten und Instrumenten wie Orgeln verhinderte eine geregelte Ausübung der Kirchenmusik; Launay schreibt beispielsweise, die erste Orgel in der *Chapelle des Tuileries* habe es erst im Jahr 1827 gegeben³⁹.

In dieser Zeit entstanden zahlreiche neue Werke, dagegen wurden wenig Stücke des alten Repertoires aus der Zeit vor der Revolution beibehalten. Dabei wurden auch liturgische Regeln nicht mehr beachtet; der Begriff „Messe“ beispielsweise bezeichnete nicht nur mehr die eigentliche Messe, sondern jedes geistliche Stück, und auch die Messen selbst wichen textlich vom vorgeschriebenen Messentext stark ab⁴⁰. Mongrédi-

³⁶ Vgl. Kapitel 5.1.

³⁷ Siehe [Kantner 1998, S. 274].

³⁸ Die Schwierigkeiten und Umstände beschreibt Launay recht ausführlich, siehe [Launay 1993, S. 492–494].

³⁹ [Launay 1993, S. 494]

⁴⁰ Vgl. dazu die Erläuterungen in [Mongrédién 1986, S. 168–171].

en erklärt dies damit, dass durch den starr vorgegebenen Messentext die Fantasie der Komponisten zu stark beschränkt wurde:

“It seems as though the strict and traditional liturgy was too tight a fit for the spiritual expression of these musicians. Their vivid imagination was in need of detailed pictures. Here is clear evidence that religious feelings had changed since the high classical period.”⁴¹

Inwieweit in der Provinz außerhalb von Paris Kirchenmusik stattfand, ist nicht ganz geklärt; teilweise ist in der Literatur zu finden, dort seien die politischen Geschehnisse weniger zu spüren und deshalb auch die Kirchenmusik nicht so stark beeinträchtigt gewesen; Mongrédién dagegen konstatiert, dass die Unterbrechung der kirchenmusikalischen Traditionen dort genauso stattfand, nur zeitlich versetzt zu etwas späterem Zeitpunkt, da auch dort die Kirchen geschlossen und zweckentfremdet und, wie in Paris schon geschehen, die Orgeln zerstört wurden⁴². Dort war die Produktion religiöser Musik offensichtlich auch noch länger unterbrochen als in Paris, und später gab es lediglich anspruchslose Werke lokaler Komponisten, die höchstens einmal gespielt und nie veröffentlicht wurden.

Die Restauration war in der Kirchenmusik im gesamten Europa spürbar, jedoch in den einzelnen Ländern in unterschiedlicher Weise. Eine Bestrebung der Zeit in Deutschland war beispielsweise die Schaffung einer neuen Kirchenmusik, die später in der Bewegung des Cäcilianismus gipfelte: Die Kirchenmusik sollte schlichter und besser verständlich für das gemeine Volk werden; zu diesem Zweck wurde liturgische Musik in landessprachlichen Texten geschaffen. Außerdem war auch die Kirchenmusik von der bürgerlichen Kultur geprägt; und Kirchenmusik diente nun weniger dem Gotteslob, das in den Zeiten des Absolutismus ausgeprägt war, sondern zur Erbauung und Erhöhung der Andacht in der Gemeinde⁴³. Im Zuge der Restauration kam es im deutschsprachigen Raum stilistisch zu einer Palestrina-Renaissance, um den alten, als andächtig empfundenen Stil wieder zu beleben.

In Frankreich gab es dagegen gegenläufige Entwicklungen: Die lokalen Traditionen textlicher Art verschwanden allmählich, es erfolgte nun endlich die schon lange angestrebte Vereinheitlichung auf den römischen Ritus. Das Interesse galt zunehmend der altklassischen Polyphonie und der Gregorianik – statt an die Entwicklung der Kirchenmusik bis zur Revolution anzuknüpfen, wurden wesentlich ältere Traditionen wieder aufgegriffen, gewissermaßen die eigentlichen Ursprünge der Kirchenmusik. Andererseits gab es auch als extremen Gegensatz dazu die Kirchenmusik, die theatralische Elemente einbezog und bereits spätromantische Stilmittel vorwegnahm. In dieser Zeit begann die Komposition von Kirchenmusikwerken wieder, und es entstanden zahlreiche Werke verschiedener Gattungen, jedoch ist – aufgrund der nun fehlenden musikali-

⁴¹ [Mongrédién 1986, S. 171]

⁴² Vgl. dazu die Übersicht und die Erläuterungen in [Mongrédién 1986, S. 193–194].

⁴³ Vgl. hierzu [Dahlhaus 1980, S. 147].

schen Ausbildung – die Qualität und Originalität dieser Werke meist nicht sehr hoch einzuschätzen.

Es blieben jedoch auch in der nachrevolutionären Zeit gewisse Stilmerkmale in der französischen Kirchenmusik erhalten, die teilweise durch die Revolution bedingt waren: der Trauermarsch als Bestandteil liturgischer Musik, so beispielsweise das *Offertorium* mit Marschcharakter⁴⁴. Allerdings ist gerade dieser Marschcharakter beispielsweise im *Introitus* durchaus auch schon vor der Revolution häufig anzutreffen, was sich durch den Text erklärt⁴⁵.

Einen weiteren Einschnitt bildete die Revolution von 1830, durch die wiederum die Bestrebungen, die Kirchenmusik wieder aufleben zu lassen, unterbrochen wurden. Die Schließung der *Chapelle des Tuileries* beendete die wieder begonnene Kirchenmusikausübung. Diese begann dann zwar wieder, jedoch wurde im Zeitalter der Spätaufklärung immer weniger liturgische Kirchenmusik im engeren Sinne komponiert, dafür gab es zunehmend Werke, die zwar auf liturgischen Texten basierten, trotzdem aber nicht für die Liturgie oder generell für die Kirche geeignet waren. Die Komponisten fühlten sich durch die teilweise sehr ausdrucksstarken Texte zu anspruchsvollen Kompositionen angeregt, die den Rahmen der Kirche sprengten und die gebotene Zurückhaltung nicht beachten konnten⁴⁶. Gleichzeitig handelte es sich aber zumindest teilweise durchaus um den Ausdruck religiöser Empfindungen, teilweise jedoch auch um möglichst effektvolle Vertonungen, ungeachtet der eigentlichen Textinhalte. Dies ist eine im gesamten Europa zu beobachtende Tendenz, wobei die Art und Weise dieser „Verweltlichung“ geistlicher Musik sich in den verschiedenen Ländern zu unterscheiden scheint. Fellerer vertritt jedenfalls die Ansicht, in Frankreich erfolge „eine Annäherung der weltlichen und kirchenmusikalischen Formen auf rationaler Grundlage, ganz anders als die in Italien in unbedachter weltlicher Freude mit ihren letzten künstlerischen Mitteln gestalteten geistlichen Werke.“⁴⁷

Insgesamt ist eine immer größere Vielfalt an geistlicher Musik zu bemerken, es gab im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr in unterschiedlichen Richtungen verlaufende Entwicklungen und auseinander driftende Strömungen.

Ganz allgemein ist die französische Kirchenmusik – im Vergleich zur Kirchenmusik in anderen europäischen Ländern – durch einen recht traditionellen Stil gekennzeichnet; neue Tendenzen wurden jeweils eher spät aufgegriffen, und die Entwicklungen verlaufen teilweise langsamer als im restlichen Europa, teilweise aber auch entgegengesetzt.

⁴⁴ Siehe [Kantner 1998, S. 276/277].

⁴⁵ Vgl. Kapitel 3.2.

⁴⁶ Vgl. Kapitel 3.2.1.

⁴⁷ [Fellerer 1985, S. 278]

Kapitel 6

Werke und Komponisten

6.1 Werklisten

In dem betrachteten Zeitraum entstanden im französischen Raum zahlreiche Requiem-Vertonungen¹; es folgt zur Einführung – ohne Anspruch auf historische Vollständigkeit – eine Aufstellung der ermittelten Werke, und zwar zunächst aller Werke unabhängig von deren Verfügbarkeit. Einige Werke werden in der einschlägigen Literatur erwähnt; der größere Teil aber lässt sich nur im RISM² finden. Die Angaben sind nicht bei allen Werken gleich detailliert, da über einige Kompositionen nur wenig Informationen existieren; diese Uneinheitlichkeit wurde jedoch in Kauf genommen, um möglichst viele Werke aufnehmen und Informationen dazu liefern zu können.

Legende:

- Autor sicher, Entstehungszeit im behandelten Zeitraum
- ?? Entstehungszeit nicht sicher im behandelten Zeitraum

A. In Frankreich entstandene Requiemvertonungen (1670–1850):

- Aimon, (Pamphile) Léopold (François) (1779 Lisle – 1866 Paris):
Requiem (verschollen)
- Altemps, Faustino (ca. 1776 – 1833):
Requiem
- Androt, Albert-Auguste (1781–1804):
Requiem

¹ Hausfater merkt interessanterweise an, es habe im 17. und 18. Jahrhundert wenige Requiemvertonungen gegeben: «Rappelons que les messes de *requiem* françaises sont fort peu nombreuses aux XVIIe et XVIIIe siècles et que le répertoire officiel se limite à la *Messe des morts* de Jean Gilles.», [[Hausfater 1995](#), S. 90]. „Rufen wir uns ins Gedächtnis, dass es im 17. und 18. Jahrhundert sehr wenige französische Requiemvertonungen gibt und dass das offizielle Repertoire sich auf die *Messe des morts* von Jean Gilles beschränkt.“ (Übers. der Verf.)

² [[RISM 2005](#)]

- Audiffren, Jean (1680 Barjols – 1762 Marseille):
Requiem in F-Dur für 4 St. u. Bc
- Beaulieu, Martin (1791 Paris – 1863 Niort):
Messe de Requiem für 4 Solostimmen und Chor (1818/19)
- Benoist, François (1794 Nantes – 1878 Paris):
Messe de Requiem für 3 Männerstimmen und 1 Kinderstimme (1842);
Dies irae (1842)
- Bergiron, Nicolas (1690–1768):
Dies irae (*grand motet*)
- Berlioz, (Louis) Hector (1803–1869):
Grande Messe des Morts op. 5 (1837)
- Berton, Henri Montan (1767 Paris – 1844 ebd.):
Requiem (zwischen 1790 und 1844)
- Bochsa, (Robert) Nicolas Charles (1789 Montmédy – 1856 Sydney):
Requiem (1814, 12. 1. 1816 Paris, zum Jahrestag der Hinrichtung Ludwigs XVI.);
Messe de requiem (ca. 1825, zum Gedächtnis Ludwigs XVIII., mit Holzbläsern und Schlagwerk)
- Bomtempo, João Domingos (1775 Lissabon – 1842 ebd.; ab 1801 in Paris):
Messe de Requiem consacrée à Camoes für 4 Solisten, Chor, Orch op. 23 (1818
Paris, UA privates Konzert)
- Bouteiller, Giuseppe (1655–1717):
Requiem 5v. cum Bc (1693)
- Bréhy, Hercules Pierre (1673 Brüssel – 1737 ebd.):
Requiem;
Missa pro Defunctis in F-Dur
- Cajani, Giuseppe (1774 Mailand – 1821 Paris; ab 1802 in Paris):
Messa de defunti in Es-Dur
- van Campenhout, François (1779 Brüssel – 1848 ebd.):
Requiem
- Champion, Charles Antoine (Campioni, Carlo Antonio) (1720–1788):
2 Requiems (zwischen 1766 und 1781);
Messa solemne di Requiem (1781)
- Campra, André (1660–1744):
Messe de Requiem/Requiem – Messe des Morts (1722, rev. 1730)

- Charpentier, Marc-Antoine (1643–1704):
Messe pour les trépassés à 8 (1670–1673; H2);
Messe des Morts à 4 voix (1687 oder 1690/93; H7);
Messe des Morts à 4 voix et symphonie – Requiem (um 1695; H10);
Prose des Morts „Dies irae“ für 6 St., 8st. Chor, 8st. Str und Bc (1671/72; H12)
- Chein, Louis (1636 – 1694 Paris):
Missa pro defunctis (1690)
- Cherubini, Luigi (1760–1842):
Requiem in c-Moll (1816/17);
Requiem in d-Moll (1836)
- Colin, Jean (1620–1694):
Missa pro defunctis 6st. (1688)
- Delalande, Michel (1657–1726):
Dies irae (1690 beim Begräbnis Maria Anna Christina Victoria von Bayern und
1692 anlässlich des Todes des Dauphins oder Delalandes Töchtern aufgeführt)
- Deldevez, Edmé-Marie-Ernest (1817 Paris – 1897 ebd.):
Requiem op. 7 (1843)
(und zwei weitere Requiems (1870, 1877))
- Désaugiers, Marc-Antoine (1742–1793):
Messe des Morts zum Andenken an Sacchini (1786)
- Despréaux, Guillaume Ross (1801 – nach 1838):
Requiem (nur Introitus und Kyrie, 1830);
Dies irae (1830)
- Desvignes, Pierre (1764–1827):
Messe des Morts (Anfang 19. Jahrhundert)
- Dietsch, Pierre-Louis (1808 Dijon – 1865 Paris):
Messe de Requiem (1856)
- Dourlen, Victor (1780–1864):
Dies irae (1808)
- Durón, Sebastian (1660–1716; ab 1706 in Frankreich):
Missa de Requiem;
Missa de requiem in D-Dur;
(?) dreichörige Totenmesse mit Orchester
- d’Eve, Alphonse (1666 Brüssel – 1727 Antwerpen):
Dies irae

- Fétis, François-Joseph (1784 Mons – 1871 Brüssel):
Requiem (1814/15);
Requiem (für Marie-Louise von Belgien, 1850)
- Fiocco, Joseph Hector (1703–1741):
2 Requiems
- Fiocco, Pierre-Antoine (1650 Venedig – 1714 Brüssel):
Missa pro defunctis (Brüssel);
Libera me in c-Moll
- Floquet, Étienne-Joseph (1748 Aix-en-Provence – 1785 Paris):
Messe des Morts (Juni 1771 Paris);
Messe de Requiem (1772 Paris)
- Gilles, Jean (1668 Tarascon – 1705 Avignon):
Messe des Morts (Requiem) (1699)
- Giroust, François (1738 Paris – 1799 Versailles):
Dies irae (1765);
Missa pro defunctis (Nr. 69) (1775 zum Gedächtnis Ludwigs XV., gestorben 1774)
- Gossec, François-Joseph (1734–1829):
Grande Messe des Morts (1760)
- Gounod, Charles (1818–1893):
Requiem (1893)
- Grétry, André (1741–1813):
Messe de Requiem
- Hamal, Henri-Guillaume (1685 Lüttich – 1752 ebd.):
56 Messen, darunter wahrscheinlich auch Totenmessen
- Hamal, Jean-Noël (1709–1778):
5 Requiems
- Hamal, Henri (1744–1820):
3 Requiems
- Hanssens, Charles-Louis-Joseph (1777–1852):
Grande Messe de Requiem in a-Moll
- Hanssens, Charles Louis (Karel Lodewijk) (1802–1871):
Messe de Requiem
- Hardouin, Henri (Abbé) (1727 Grandpré, Ardennen – 1808 ebd.):
5 Totenmessen

-
- van Helmont, Charles-Joseph (1715 Brüssel – 1790 ebd.):
Missa De Requiem in Es-Dur, 4st., Str und Bc (1739)
 - van Helmont, Adrien-Joseph (1747–1830):
Requiem
 - Hollandre, Charles Felix (16??–1750):
Messe de Requiem
 - Isouard, Nicolas (1775 Malta – 1818 Paris):
geistliche Werke alle auf Malta vor 1800 und unauffindbar;
Bläserstimmen zur Messe de Requiem von Tomelli;
Fragment Requiem 5st.;
Requiem 4st. (Fragment, ca. 1798)
 - Jadin, Louis Emmanuel (1768–1853):
Requiem
 - Jumentier, Bernard (1749 Chavannes/Lèves (Eure-et-Loire) – 1829 Saint-Quentin):
Requiem mit großem Orchester
 - Kennis, Guillaume (1717–1789):
Responsorio pro defunctis (verschollen)
 - Lacépède (La Cépède), Bernard-Germain-Etienne Médard de la Ville, Comte de
(1756 Agen – 1825 Epinay bei Paris):
Requiem
 - de La Fage, Juste Adrien Lenoir (1805 Paris – 1862 Charenton/Seine):
Requiem (1827);
Requiem à 4 (Fragment: Nur Introitus);
Missa tertia. Requiem (1830)
 - de La Lande (Delalande), Michel-Richard (1657 Paris – 1726 Versailles):
Motette „Dies irae“ (1711, verschollen);
Messe des deffuns, greg. Kirchengesang
 - Lambillotte, Louis (1796 Lahamaide bei Charleroi – 1855 Vaugirard bei Paris):
Messen, evtl. auch Requiems
 - Langlé, Honoré François Marie (1741 Monaco – 1807 Villiers-le-Bel/Seine-et-Oise):
„Dies irae“ (Paris zwischen 1774 und 1776)
 - Lescot, C... François (um 1720 – nach 1801):
Requiem (zum Gedächtnis des Dauphin 4. 2. 1766 Nantes)
 - Lesueur, Jean François (1760–1837):
2 Requiems

- Levens, Charles (ca. 1689 – 1764):
2 Messes de Requiem
- Limnander de Nieuwenhove, Armand Marie Ghislain, Baron de (1814 Gent – 1892 Schloss Moignanville/Seine-et-Oise):
Requiem mit Orgel
- Louet, Alexandre (ca. 1735 – ca. 1817):
Dies irae (Chor, 1770);
Dies irae
- Lully, Jean-Baptiste (1632 Florenz – 1687 Paris):
Dies irae (1683) – Motet à deux chœurs et orchestre (1683)
- Martin d'Angers (d'Angers, Martin ?) (1808–?):
Messe de Requiem (ca. 1846)
- Martini, Giovanni Battista (1706–1784):
Requiem in G-Dur;
Requiem in f-Moll;
Requiem eternam or cantiamo
- Martini, Johann Paul Aegidius (Jean-Paul) (1741 Freystadt – 1816 Paris):
2 Requiems für 4st. Chor u. Orchester,
davon eins 1816 zum Geburtstag Ludwigs XVI.
- Massonneau, Louis (1766–1848):
Requiem (1825)
- Mengal, Martin Joseph (1784 Gent – 1851 ebd.):
Messe de Requiem
- Meunier d'Haudimont, Abbé Joseph (1751 Paris – 1789 ebd.):
7 Messen, darunter möglicherweise auch Totenmessen
- Montéclair, Michel Pinolet (1667 Andelot – 1737 Paris):
Requiem (1735, verschollen)
- Moreau, Jean Baptiste (1656–1733):
Requiem (1686)
- Neukomm, Sigismund (1778 Salzburg – 1858 Paris, ab 1810 in Paris):
Missa pro defunctis für 4st. Chor und Orchester (1815)
- Niedermeyer, Louis (1802 Nyon – 1861 Paris):
zahlreiche Messvertonungen, darunter wahrscheinlich auch Totenmessen

- Nisard, Théodore (1812 in Belgien – 1888 Jacquville):
Requiems
- Paer, Ferdinando (1771 Parma – 1839 Paris):
Offertoire pour la morte du Duc de Berry (ermordet am 13. 2. 1820)
- Paisiello, Giovanni (1740 Taranto – 1816 Neapel):
Requiem in c-Moll für 2 Chöre op. 97 (1789; 1799 in Neapel aufgeführt)
- Panseron, Auguste Mathieu (1796 Paris – 1859 ebd.):
Requiem in d-Moll (1817)
- Paris, Claude-Joseph (1801–1866):
Messe de Requiem (vor 1830)
- Pellegrin, Claude Mathieu (1682 Aix-en-Provence – 1763 ebd.):
Messe des Morts
- Perne, François-Louis (1772 Paris – 1832 Laon):
Missa brevis 3v. pro defunctis, Paris
- Philidor (eigentlich Danican, d'Anican), François-André (1726 Dreux (Eure-et-Loire) – 1795 London):
Requiem zum Gedächtnis J. Ph. Rameaus (11. Okt. 1764)
- ?? Pietkin, Lambert-Jean (1613 Lüttich – 1696 ebd.):
Requiem (verschollen)
- Pignolet de Montéclair, Michel (1667–1737):
Messe de Requiem (1736, nicht erhalten)
- Plantade, Charles-Henri (1764 Paris – 1839 ebd.):
Requiem (1822)
- Pleyel, Ignace (1757–1831):
Requiem in Es-Dur (zwischen 1781 und 1791, wahrscheinlich ca. 1789)
- Poitevin, Guillaume (1646 Bourbon – 1703 Aix-en-Provence):
Messe des Morts à 4 parties, 4v. und Bc (1680–1690)
- Ponchard, Antoine (1758–1827):
Messe de Requiem
- Prati, Alessio (1750 Ferrara – 1788 ebd., ab 1755 Marseille, dann Paris; 1781 in Russland):
Messa da Requiem
- Rameau, Jean-Philippe (1683–1764):
Messa da morti in F-Dur

- Ranqué, Sigismund (1743–1795):
Requiem in Es-Dur
- Raymond, Georges-Marie (1769 Chambéry – 1839 ebd.):
Requiem für Chor und Orchester
- Reicha, Anton (1770–1836):
Missa pro defunctis für Soli, Chor und Orchester (ca. 1809 Paris)³
- Richter, Franz Xaver (1709 Holleschau, Mähren – 1789 Straßburg; ab 1769 in Straßburg):
3 Requiems (eins davon 1789)
- Rousseau, Jean-Marie (1762–1784):
Messe des Morts in F-Dur (1784);
3 Requiems
- Rouwyzer, François-Léonard (1737 Maastricht – 1827 ebd.):
Messe de Réquiem in Es-Dur
- Royer, Pancrace (1705 Herzogtum Savoyen – 1755 Paris):
„Requiem aeternam“ von J. Gilles, rev. v. Royer (Dez. 1750)
- Roze, Abbé Nicolas (1745 Bourgneuf – 1819 Saint-Mandé):
Missa brevis pro defunctis für 4 St. und kleines Orchester (vor 1813);
Offizium für die Totenmesse
- Schneitzhoeffter, Jean Madeleine (1785–1852):
Requiem
- ?? Snel, Joseph-François (1793 Brüssel – 1861 ebd.):
Messe de Requiem
- Soubre, Étienne-Joseph (1813 Lüttich – 1871 ebd.):
Messe de Requiem (Brüssel 1859)
- Tabart, Pierre (1645–1699?/1711?):
Requiem (Fragment; wahrscheinlich 1704 zu den Trauerfeierlichkeiten für Bossuet, Bischof von Meaux)
- Teller, Marcus (1668? – 1728; lebte um 1715 in Maastricht):
Missa pro defunctis;
Messe de Requiem in c-moll/Missa pro defunctis op. 2

³ Ein weiteres Requiem entstand 1802, jedoch nicht in Frankreich, da Reicha erst ab 1808 endgültig in Paris lebte, siehe [[Harenberg 2001](#), S. 762].

- Thomas, Ambroise (1811–1896):
Requiem (1833)
- Verheyen, Pierre Emmanuel (um 1750 Gent – 1819 ebd.):
Requiemmesse (1810, für Joseph Haydn)

Eine auch nur ansatzweise Berücksichtigung aller dieser Werke war aus nahe liegenden Gründen unmöglich. Es ist deshalb im einzelnen zu erläutern, weshalb welche der Werke für diese Arbeit herangezogen werden. Für die Werkauswahl waren sowohl musikalische als auch pragmatische Gründe ausschlaggebend. Zunächst wurden einige Punkte bei der Auswahl berücksichtigt, die eine Vergleichbarkeit der Werke gewährleisten sollten.

Die Besetzung spielt bei der Werkauswahl eine Rolle: Die Werke sollen – damit sie überhaupt vergleichbar sind – für Chor und Orchester gesetzt sein, wobei auch Stücke für reinen Männerchor (z. B. das *Requiem* in d-Moll von Luigi Cherubini) berücksichtigt werden. Solisten können, müssen aber nicht vorhanden sein. *A-Capella*-Vertonungen werden nicht herangezogen, da die Beteiligung der Instrumente bei der beabsichtigten Analyse der Textausdeutung, des Wort-Ton-Verhältnisses und dabei insbesondere auch der instrumentalen Gestaltung des Textes eine wesentliche Rolle spielt.

Requiemfragmente, die nur aus wenigen Teilen oder nur einem einzigen Abschnitt des Requiemtextes bestehen, können in Bezug auf die Untersuchung der musikalischen Mittel einbezogen werden, für die statistische Auswertung sind sie natürlich nicht relevant.

Eine entscheidende Rolle spielt die Biographie der Komponisten – da ein Schwerpunkt dieser Arbeit auch die Abgrenzung der Entwicklung der Kirchenmusik, insbesondere der Requiemvertonung in Frankreich im Gegensatz zu anderen Regionen ist, werden hier nur Werke von Komponisten untersucht, die auch tatsächlich längere Zeit in Frankreich gelebt und gewirkt haben und ihre Werke auch dort geschrieben und möglichst aufgeführt haben. Komponisten, die nur kürzere Aufenthalte in Frankreich verbracht und mehr oder weniger zufällig währenddessen ein Requiem begonnen haben, wie auch französische Komponisten, die aber zeitlebens im Ausland gelebt und gearbeitet haben, finden hier also keine Berücksichtigung. Schwierig ist in diesem Zusammenhang die örtliche Abgrenzung, da ja nicht die heutigen Grenzen Frankreichs entscheidend sind. Folglich können auch Komponisten vorkommen, die etwa im Elsass, in Belgien oder sonst im weiteren Sinne im französischsprachigen Raum gelebt haben, da diese Regionen ungeachtet genauer Grenzfestlegungen unter kulturellen und musikalischen Gesichtspunkten zusammengefasst werden können.

Weiterhin werden (fast) ausschließlich Kompositionen einbezogen, denen zumindest größtenteils der vereinheitlichte Text des römischen Ritus⁴ zugrunde liegt; da das Wort-Ton-Verhältnis den Schwerpunkt dieser Arbeit bildet, müssen die Werke den gleichen Text enthalten, um eine Vergleichbarkeit zu sichern. Die einzige deutlichere Ausnahme

⁴ Vgl. Kapitel 3.1.

bildet die Vertonung Gossecs, bei der es sich um ein zu bedeutungsvolles Werk handelt, als dass man es vernachlässigen könnte. Deshalb wird es in die genaue Analyse einbezogen, obwohl es eine Textalternative des *Offertoriums* enthält⁵. Es gibt auch zahlreiche im betrachteten Zeitraum entstandene Werke, die einen Text nach lokalem Pariser Ritus oder Mischungen aus verschiedenen Texten enthalten⁶. Da sich auf lange Sicht im Laufe des 19. Jahrhunderts jedoch der römische Ritus in Frankreich allgemein durchsetzen konnte⁷, hier also eine kontinuierliche Entwicklung stattfand (Werke nach Pariser Ritus wurden im 19. Jahrhundert immer weniger komponiert) und in den bedeutenden Werken auch dieser Text verwendet wurde, beschränken sich die folgenden Untersuchungen auf Vertonungen dieses Textes.

Ein pragmatischer Grund war die Verfügbarkeit des Notenmaterials. Es war nicht möglich, von allen Werken Notenmaterial, seien es gedruckte Ausgaben, die nur von einigen Werken existieren, seien es autographe oder kopierte Handschriften (Partituren oder häufiger noch Stimmenmaterial) zu erhalten. Zahlreiche Kompositionen, die in Katalogen auftauchen, sind nur als Handschriften vorhanden, die sich in Bibliotheken in ganz Europa, natürlich vor allem in Frankreich und Belgien, aber auch in Italien und Deutschland befinden. In einigen Fällen scheiterte die Beschaffung, da die betreffenden Bibliotheken sich nicht sehr kooperativ zeigten.

Bei weiteren Werken ist zwar bekannt, wo sich die entsprechenden Handschriften befinden; jedoch wurde auf die Beschaffung verzichtet, da das Studium der Literatur ergab, dass eine nähere Beschäftigung mit diesen Werken keine neuen oder relevanten Erkenntnisse versprechen würde⁸. Damit ergab sich der folgende Bestand an Werken, die für diese Untersuchung herangezogen werden.

B. Vorliegender Bestand an Werken – Frankreich/Belgien (1670–1850):

- Altemps, Faustino (ca. 1776 – 1833):
Requiem
- Berlioz, (Louis) Hector (1803–1869):
Grande Messe des Morts op. 5 (1837)
- Bochsa, (Robert) Nicolas Charles (1789 Montmédy – 1856 Sydney):
Messe de Requiem (1814, 12. 1. 1816 Paris)
- Bréhy, Hercules Pierre (1673 Brüssel – 1737 ebd.):
Requiem

⁵ Siehe Kapitel [7.5.2](#).

⁶ Vgl. [[Hausfater 1995](#)].

⁷ Siehe dazu [[Hausfater 1995](#), S. 510–513].

⁸ Siehe Kapitel [2](#).

- Bréhy, Hercules Pierre (1673 Brüssel – 1737 ebd.):
Missa pro Defunctis in F-Dur
- Campra, André (1660–1744):
Messe de Requiem/Requiem – Messe des Morts (1722, rev. 1730)
- Charpentier, Marc-Antoine (1643–1704):
Messe pour les trépassés à 8 (H2)
- Charpentier, Marc-Antoine (1643–1704):
Messe des Morts à 4 voix (H7)
- Charpentier, Marc-Antoine (1643–1704):
Messe des Morts à 4 voix et symphonie – Requiem (um 1695, H10)
- Charpentier, Marc-Antoine (1643–1704):
Prose des Morts „Dies irae“ für 6 St., 8st. Chor, 8st. Str und Bc (1671/72, H12)
- Cherubini, Luigi (1760–1842):
Requiem in c-Moll (1816/17)
- Cherubini, Luigi (1760–1842):
Requiem in d-Moll (1836, Männerstimmen)
- Fétis, François-Joseph (1784 Mons – 1871 Brüssel):
Requiem in Es-Dur (1850)
- Fiocco, Pierre-Antoine (1650 Venedig – 1714 Brüssel):
Liberate me in c-Moll
- Gilles, Jean (1668 Tarascon – 1705 Avignon):
Messe des Morts (Requiem) (1699)
- Gossec, François-Joseph (1734–1829):
Grande Messe des Morts (1760)
- Hanssens, Charles-Louis-Joseph (1777–1852):
Grande Messe de Requiem in a-Moll
- van Helmont, Charles-Joseph (1715 Brüssel – 1790 ebd.):
Missa De Requiem in Es-Dur, 4v., Str. und Bc (1739)
- Lully, Jean-Baptiste (1632 Florenz – 1687 Paris):
Dies irae – Motet à deux chœurs et orchestre (1683)
- Paisiello, Giovanni (1740 Taranto – 1816 Neapel):
Requiem in c-Moll für 2 Chöre op. 97 (1789; 1799 in Neapel aufgeführt)

- Rameau, Jean-Philippe (1683–1764):
Messa da morti in F-Dur
- Rousseau, Jean-Marie (1762–1784):
Messe des Morts in F-Dur (1784)
- Teller, Marcus (1668? – 1728; lebte um 1715 in Maastricht):
Missa pro defunctis
- Teller, Marcus (1668? – 1728; lebte um 1715 in Maastricht):
Missa pro defunctis op. 2

Die Auswertung dieser Werke wurde dadurch erschwert oder manchmal unmöglich, dass die meisten der Handschriften nicht als Partitur, sondern nur als (teils sehr unvollständiges) Stimmenmaterial vorliegen, und dass die Schriften so schlecht erhalten sind, dass sie kaum oder gar nicht mehr lesbar sind. Als wenigstens noch teilweise lesbare Beispiele mögen die Abdrucke je einer Seite aus den Handschriften der *Messe des Morts* von Rousseau⁹ (Notenbeispiel 6.1) und des *Requiem* von Altemps¹⁰ (Notenbeispiel 6.2) dienen. Im Falle der *Messe des Morts* von Jean-Marie Rousseau sind in weiten Teilen der Handschrift die Notenlinien kaum oder gar nicht mehr zu erkennen, und auch die Halsungen sind stark verblasst. In der Handschrift des *Requiem* von Faustino Altemps ist offenbar das Papier stark in Mitleidenschaft gezogen, teilweise zersetzt und nachgedunkelt.

Es hat sich nach einer ersten Analyse erwiesen, dass die bereits im Druck erschienenen Kompositionen auch tatsächlich die bedeutenderen zu sein scheinen. Die zahlreichen kleineren Stücke sind meist musikalisch weniger anspruchsvoll und weisen weder für die Entwicklung der Gattungsgeschichte wesentliche Neuerungen noch besonders individuelle Züge auf. Einige dieser Stücke werden in anderen wissenschaftlichen Schriften behandelt¹¹; in diesem Fall wird an den Stellen, die von Interesse sein können, auf die bereits vorhandenen Analysen der Werke verwiesen und auf eine eigene umfassende Analyse verzichtet¹².

Soweit das Material überhaupt verwendbar ist, werden alle Werke der Liste B zur Statistik, so zur Betrachtung der am häufigsten vertonten Textteile, der Art der Strukturierung, der gewählten Satztypen, Besetzungen, Tempo- und Taktarten etc. herangezogen. Dadurch ergeben sich aufschlussreiche Ergebnisse in Bezug auf die allgemeinen Konventionen der Vertonung.

⁹ [Rousseau o.J.]

¹⁰ [Altemps o.J.]

¹¹ Siehe Kapitel 2.

¹² Dies ist insbesondere der Fall bezüglich der Vertonungen von Bochsá, Martini, Desvignes, Roze, Plantade, Panseron, Beaulieu, de La Fage, Paris, Despréaux und Thomas; diese werden bei [Hausfater 1995] besprochen. In den meisten dieser Werke treten außerdem mehr oder weniger weit reichende Textvarianten, teilweise des Pariser Ritus, auf, so dass auf eine weitere Analyse verzichtet wird; soweit erforderlich wird auf die Analyse Hausfaters zurückgegriffen.

Messe des Morts pour le mariage

Chor 16° 1 *Andante*

The image shows a handwritten musical score for the Introitus of the Requiem Mass by Jean-Baptiste Rousseau. The score is for a choir of 16 voices and includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Continuo. The lyrics are "Requi em ce ter - nam - Do - no". The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

Soprano C^1 ve / / / / /

Alto C^1 bc / / / / /

Tenor C^1 bc / / mf Re qui em ce ter / / /

Basso C^1 bc / / Re qui em ce ter / / /

Basso C^1 bc / / Re qui em ce ter / / /

Continuo C^1 bc / / Re qui em ce ter / / /

$\text{Re qui em ce ter - nam - Do - no}$

$\text{Re qui em ce ter - nam - Do - no}$

$\text{Re qui em ce ter - nam - Do - no}$

$\text{Re qui em ce ter - nam - Do - no}$

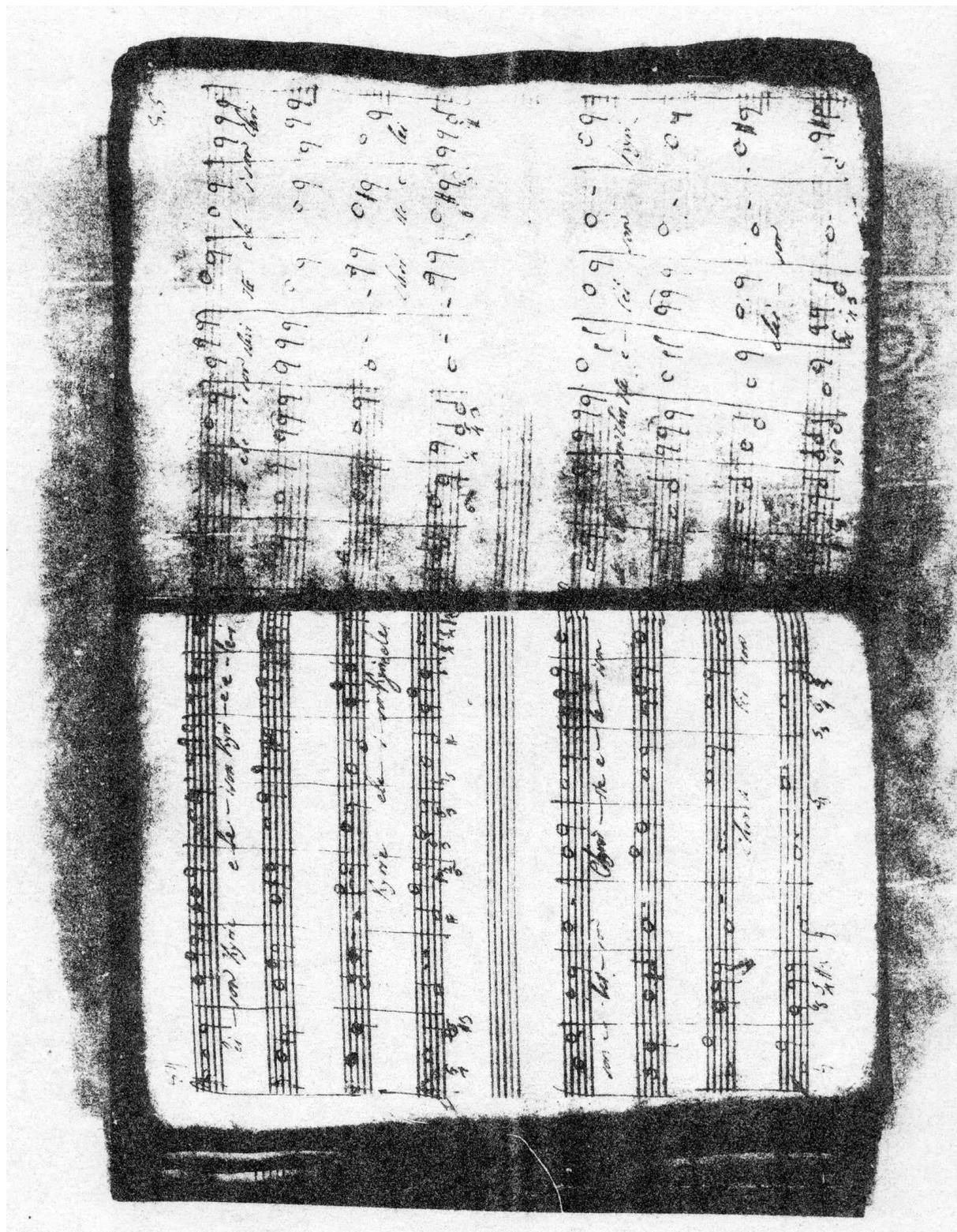
$\text{Re qui em ce ter - nam - Do - no}$

$\text{Re qui em ce ter - nam - Do - no}$

$\text{Re qui em ce ter - nam - Do - no}$

$\text{Re qui em ce ter - nam - Do - no}$

Notenbeispiel 6.1: Rousseau: *Messe des Morts*, *Introitus*



Notenbeispiel 6.2: Altemps: *Requiem*, *Kyrie*

Die Erörterungen über das spezielle Wort-Ton-Verhältnis und die verwendeten musikalischen Mittel sowie individuelle Ausprägungen bei der Textvertonung werden dann anhand der in der unten folgenden Liste C aufgeführten Werke vorgenommen, die sich auch als die für die Konstituierung sowie die Weiterentwicklung der Gattung Requiem relevanten erweisen. Es scheint also auch kein Zufall zu sein, dass gerade diese Werke herausgegeben wurden – was sich vielleicht auch dadurch erklären lässt, dass die Herausgeber und Verlage, die solche Werke aufnehmen, als Spezialisten, ja Vorreiter auf diesem Gebiet angesehen werden und somit die musikalische Qualität der Werke erkennen konnten. Es handelt sich ja hier nicht um allgemein verbreitete und populäre Stücke, die nur noch ein weiteres Mal herausgegeben werden, sondern um selten gespielte Kompositionen, die bisher kaum eine Verbreitung fanden.

Damit ergibt sich die folgende Einteilung der Werke in die zur genauen Analyse herangezogenen Stücke (Liste C) sowie die nur zur statistischen Auswertung geeigneten Materialien (Liste D). In diesen Listen werden Werksigeln angegeben, die zur Vereinfachung in der weiteren Arbeit verwendet werden.

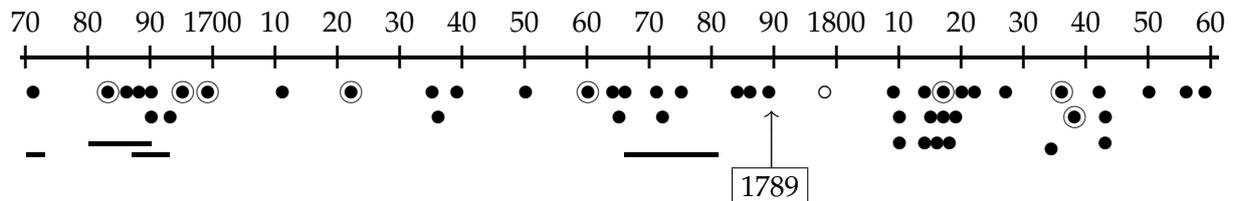
C. Werke (Analyse):

- Lully, Jean-Baptiste:
Dies irae – Motet à deux chœurs et orchestre (1683) – *LullyDI*
- Charpentier, Marc-Antoine:
Messe des Morts à 4 voix et symphonie – Requiem (um 1695, H10) – *CharpentierMM*
- Gilles, Jean:
Messe des Morts (Requiem) (1699) – *GillesMM*
- Campra, André:
Messe de Requiem/Requiem – Messe des Morts (1722, rev. 1730) – *CampraMR*
- Gossec, François-Joseph:
Grande Messe des Morts (1760) – *GossecGMM*
- Cherubini, Luigi:
Requiem in c-Moll (1816/17) – *CherubiniRc*
- Cherubini, Luigi:
Requiem in d-Moll (1836, Männerstimmen) – *CherubiniRd*
- Berlioz, (Louis) Hector:
Grande Messe des Morts op. 5 (1837) – *BerliozGMM*

D. Werke auf Mikrofilmen und Handschriften (für Statistiken):

- Altemps, Faustino:
Requiem – *AltempsR*
- Bochsa, (Robert) Nicolas Charles:
Messe de Requiem (1814, 12. 1. 1816 Paris) – *BochsaMdR*
- Bréhy, Hercules Pierre:
Requiem – *BréhyR*
- Bréhy, Hercules Pierre:
Missa pro Defunctis in F-Dur – *BréhyMpDF*
- Charpentier, Marc-Antoine:
Messe pour les trépassés à 8 (H2) – *CharpentierH2*
- Charpentier, Marc-Antoine:
Messe des Morts à 4 voix (H7) – *CharpentierH7*
- Charpentier, Marc-Antoine:
Prose des Morts „Dies irae“ (1671/72, H12) – *CharpentierDI*
- Fétis, François-Joseph:
Requiem in Es-Dur (1850) – *FétisR*
- Fiocco, Pierre-Antoine:
Libera me in c-Moll – *FioccoLm*
- Hanssens, Charles-Louis-Joseph:
Grande Messe de Requiem in a-Moll – *HanssensGMdR*
- van Helmont, Charles-Joseph:
Missa De Requiem in s-Dur (1739) – *VanHelmontMdR*
- Paisiello, Giovanni:
Requiem für 2 Chöre (1789) – *PaisielloR2*
- Rameau, Jean-Philippe:
Messa da morti in F-Dur – *RameauMdM*
- Rousseau, Jean-Marie:
Messe des Morts in F-Dur (1784) – *RousseauMdM*
- Teller, Marcus:
Missa pro defunctis – *TellerMpD1*
- Teller, Marcus:
Missa pro defunctis op. 2 – *TellerMpD2*

Die Auswahl an Werken in Liste C ist auch insofern repräsentativ, als sie gleichmäßig in dem betrachteten Zeitraum verteilt ist, wobei die Gesamtheit der datierbaren Werke offenbar nicht in gleichmäßiger Verteilung entstand, sondern sich jeweils Zeiten stärkerer Produktion mit deutlichen Pausen abwechselten:



Legende:

- Datierbares Requiem
- Datierbares Requiemfragment
- ⊙ Analysiertes datierbares Requiem
- Auf diesen Zeitraum datierbares Requiem

Abbildung 6.3: Zeitliche Verteilung französischer Requiemvertonungen

Auf dem Höhepunkt der absolutistischen Macht, gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, gibt es eine erste Anhäufung von Kompositionen (sowohl der gesamten Totenmesse als auch der *Sequenz* als Motette)¹³. Dem folgt ein erster Zeitabschnitt, in dem wenig Vertonungen entstanden; dieser liegt etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts (*GossecGMM* bildet hier eine Ausnahme!). Dies lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass zu dieser Zeit bereits eine erste größere politische und gesellschaftliche Krise eintrat¹⁴, in deren Verlauf die Kirchenmusik bereits eine erste wenig produktive Zeit erlebte. Möglicherweise hängt es auch damit zusammen, dass die Gründung des *Concert spirituel* den Komponisten die Möglichkeit gab, außerhalb der Kirchen ihre Musik einem größeren Publikum zu Gehör zu bringen – zwar durchaus auch geistliche Werke, jedoch gerade die Totenmesse bot sich dafür weniger an, so dass sich die Produktivität auf andere Gattungen verlagerte.

Eine totale Unterbrechung erfolgt in der Revolutionszeit zwischen 1789 und dem Beginn der Restauration um 1810, was sich durch die Umstände sowie die veränderte

¹³ Diese Anhäufung von Vertonungen widerspricht der Bemerkung Hausfaters über «l'abondance de ce répertoire funèbre à l'époque romantique, contrastant fortement avec le très petit nombre de *requiem* composé en France aux siècles précédents.» [Hausfater 1995, S. 4] „die Fülle dieses Repertoires an Trauermusik in der romantischen Epoche, im starken Gegensatz zu der sehr geringen Anzahl an Requiemvertonungen, die in Frankreich in den vorangegangenen Jahrhunderten komponiert worden waren.“ (Übers. der Verf.)

¹⁴ Vgl. dazu Kapitel 5.1.

Rolle der Kirche erklären lässt¹⁵. Ergänzend ist festzustellen, dass sich durch den Bedeutungswandel, den die Kirche aufgrund der Revolution erfuhr, auch die Begräbnisrituale an sich veränderten; mehr als zuvor gab es auch Beerdigungen ohne kirchliche Beteiligung mit neuen Ritualen, so dass die Gelegenheiten für musikalische Trauergottesdienste geringer wurden¹⁶. Dadurch lässt sich auch der große Abstand in der Abfolge der in dieser Arbeit genauer analysierten Werke, zwischen der Vertonung Gossecs von 1760 (*GossecGMM*) und der ersten Komposition Cherubinis von 1816/17 (*CherubiniRc*), erklären. Dass die ausgewählten Werke relativ gleichmäßig über den Zeitraum verteilt sind und die Entwicklung innerhalb des Zeitraums tatsächlich wiedergeben, zeigt sich anhand Abbildung 6.3, in der – soweit möglich – die Entstehungszeiten der Werke aus Liste A möglichst genau eingezeichnet sind. Einige nicht datierbare Werke konnten nicht berücksichtigt werden, viele Werke aber sind entweder genau datierbar oder zumindest einem engeren Zeitraum zuzuordnen, so dass sich ein relativ umfassendes Bild ergibt. Außerdem lässt sich anhand der Lebensdaten der Komponisten, deren Werke nicht datierbar sind, ablesen, dass gerade im Zeitraum nach der Revolution die Möglichkeit für die Entstehung dieser Vertonungen äußerst gering ist, wie auch Mongrédiens bemerkt:

“The revolutionaries never succeeded in completely preventing secret worship, but for over a decade, composers of sacred music were obviously silenced.”¹⁷

Chase geht noch weiter, indem er tatsächlich zwischen den Kompositionen von Gossec und Cherubini kein weiteres Werk ansiedelt:

“It is likely that this work [Cherubinis Requiem in c-Moll] was the first such work composed after the French Revolution. The last colossal requiem of French provenance had been composed by Gossec in 1760.”¹⁸

Wenn auch dazwischen durchaus Werke entstanden sind, hat Chase zumindest insofern recht, als in dieser Zeit kein wirklich für die Musikgeschichte bedeutsames und musikalisch wertvolles Werk komponiert wurde.

Nach der Revolution setzt die Produktion von Requiemvertonungen relativ schlagartig mit der Restauration (etwa ab 1810) wieder ein¹⁹; eine weitere Pause wird um die Zeit der Julirevolution im Jahr 1830 deutlich.

¹⁵ Vgl. dazu Kapitel 5.3.

¹⁶ Näheres dazu siehe bei [Hausfater 1995, S. 70–81].

¹⁷ [Mongrédiens 1986, S. 161]

¹⁸ [Chase 2003, S. 191]

¹⁹ Wenn auch Kuckhoff fälschlicherweise bemerkt, „daß in der französischen Restaurationszeit sehr wenige Requiem-Vertonungen existierten.“, siehe [Kuckhoff 1997, S. 12].

6.2 Vertonte Textteile

Wie bereits festgestellt wurde, besteht eine Besonderheit der Requiemvertonungen darin, dass nicht der gesamte Text vertont werden muss, sondern der Komponist auswählen kann, welche Abschnitte des Textes er verwenden möchte. In diesem Kapitel soll zunächst ein Überblick darüber gegeben werden, welche Textteile in welchen Werken vertont wurden. Dazu wurden folgende Werke herangezogen²⁰:

1. Lully, Jean-Baptiste:
Dies irae – Motet à deux chœurs et orchestre (1683) – *LullyDI*
2. Charpentier, Marc-Antoine:
Messe des Morts à 4 voix et symphonie – Requiem (um 1695, H10) – *CharpentierMM*
3. Gilles, Jean:
Messe des Morts (Requiem) (1699) – *GillesMM*
4. Campra, André:
Messe de Requiem/Requiem – Messe des Morts (1722, rev. 1730) – *CampraMR*
5. Gossec, François-Joseph:
Grande Messe des Morts (1760) – *GossecGMM*
6. Cherubini, Luigi:
Requiem in c-Moll (1816/17) – *CherubiniRc*
7. Cherubini, Luigi:
Requiem in d-Moll (1836, Männerstimmen) – *CherubiniRd*
8. Berlioz, (Louis) Hector:
Grande Messe des Morts op. 5 (1837) – *BerliozGMM*
9. Altemps, Faustino:
Requiem – *AltempsR*
10. Bochsá, (Robert) Nicolas Charles:
Messe de Requiem (1814, 12. 1. 1816 Paris) – *BochsáMdR*
11. Bréhy, Hercules Pierre:
Requiem – *BréhyR*
12. Bréhy, Hercules Pierre:
Missa pro Defunctis in F-Dur – *BréhyMpDF*

²⁰ Vgl. Kapitel 6.1, Werklisten C und D.

13. Charpentier, Marc-Antoine:
Messe pour les trépassés à 8 (H2) – *CharpentierH2*
14. Charpentier, Marc-Antoine:
Messe des Morts à 4 voix (H7) – *CharpentierH7*
15. Charpentier, Marc-Antoine:
Prose des Morts „Dies irae“ (1671/72, H12) – *CharpentierDI*
16. Fétis, François-Joseph:
Requiem in Es-Dur (1850) – *FétisR*
17. Fiocco, Pierre-Antoine:
Libera me in c-Moll – *FioccoLm*
18. Hanssens, Charles-Louis-Joseph:
Grande Messe de Requiem in a-Moll – *HanssensGMdR*
19. van Helmont, Charles-Joseph:
Missa De Requiem in Es-Dur (1739) – *VanHelmontMdR*
20. Paisiello, Giovanni:
Requiem für 2 Chöre (1789) – *PaisielloR2*
21. Rameau, Jean-Philippe:
Messa da morti in F-Dur – *RameauMdM*
22. Rousseau, Jean-Marie:
Messe des Morts in F-Dur (1784) – *RousseauMdM*
23. Teller, Marcus:
Missa pro defunctis – *TellerMpD1*
24. Teller, Marcus:
Missa pro defunctis op. 2 – *TellerMpD2*

Legende zur Tabelle „Vertonte Textteile“

X vertont

A Textalternative

E Elevation ergänzt

I Choralintonation

? möglicherweise vertont oder als Intonation vorgesehen

Tabelle 6.1: Vertonte Textteile

Werk	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
1. Introitus																								
Requiem aeternam dona eis, Domine:			X	X	X	X	X	X	X		X	X				X		X	X	X	I X	X	X	X
et lux perpetua luceat eis.			X	X	X	X	X	X	X		X	X				X		X	X	X	X	X	X	X
Te decet hymnus, Deus, in Sion,			X	X	X	X	X	X	X		X	X				?		X	X	X	I	?	X	X
et tibi reddetur votum in Jerusalem.			X	X	X	X	X	X	X		X	X						X	X	X	X	X	X	X
Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.			X	X	X	X	X	X	X		X	X						X	X	X	A X	X	X	X
Requiem ...					X															X			X	X
2. Kyrie																								
Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.		X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X	X	X
3. Graduale																								
Requiem aeternam dona eis, Domine,			X	X		X	X											X		X	A			
et lux perpetua luceat eis.			X	X		X	X													X				
In memoria aeterna erit justus,			X	X		X	X		X											X				
ab auditione mala non timebit.			X	X		X	X		X											X				
4. Tractus																								
Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum									X		X	X							X	X			X	X
ab omni vinculo delictorum. (A: defunctorum)									X		X	X							X	A X			X	X
Et gratia tua illis succurrente									X		X	X							X	X			X	X

Vertonte Textteile – Fortsetzung

Werk	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
mereantur evadere iudicium ultionis.									X		X	X							X	X			X	X
Et lucis aeternae beatitudine perfrui.									X		X	X							X	X			X	X
5. Sequenz																								
Dies irae, dies illa	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
solvat saeculum in favilla	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
teste David et Sibylla.	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Quantus tremor est futurus,	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
quando iudex est venturus,	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
cuncta stricte discussurus!	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Tuba mirum spargens sonum	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
per sepulchra regionum	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
coget omnes ante thronum.	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
Mors stupebit et natura,	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
cum resurget creatura	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
judicanti responsura.	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
Liber scriptus proferetur,	X	X				X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
in quo totum continetur,	X	X				X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
unde mundus iudicetur.	X	X				X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Judex ergo cum sedebit,	X	X				X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
quidquid latet apparebit:	X	X				X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X

Vertonte Textteile – Fortsetzung

Werk	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
nil inultum remanebit.	X	X				X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
Quid sum miser tunc dicturus?	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Quem patronem rogaturus,	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
cum vix justus sit securus?	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Rex tremendae majestatis,	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
qui salvandos salvas gratis,	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
salva me, fons pietatis.	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Recordare, Jesu pie,	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
quod sum causa tuae viae:	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
ne me perdas illa die.	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Quaerens me, sedisti lassus:	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
redemisti crucem passus:	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
tantus labor non sit cassus.	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Juste judex ultionis,	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
donum fac remissionis	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
ante diem rationis.	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Ingemisco tamquam reus:	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
culpa rubet vultus meus:	X	X			X	X	X			?	X	X			X			X	X	X				X
supplici parce, Deus.	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X

Kapitel 6 Werke und Komponisten

Vertonte Textteile – Fortsetzung

Werk	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Qui Mariam absolvisti,	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X ²¹	X			
et latronem exaudisti,	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X ²¹				X
mihi quoque spem dedisti.	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X ²¹				X
Preces meae non sunt dignae:	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
sed tu bonus fac benigne,	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
ne perenni cremer igne.	X	X			X	X	X	X		?	X	X			X			X	X	X				X
Inter oves locum praesta,	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
et ab hoedis me sequestra,	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
statuens in parte dextra.	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
Confutatis maledictis	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
flammis acribus addictis,	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
voca me cum benedictis.	X	X				X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
Oro supplex et acclinis,	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
cor contritum quasi cinis:	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
gere curam mei finis.	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
Lacrimosa dies illa,	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
qua resurget ex favilla	X	X			X	X	X	X			X	X			X			X	X	X				X
judicandus homo reus.	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X
Huic ergo parce, Deus:	X	X			X	X	X			X	X	X			X			X	X	X				X
pie Jesu Domine,	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X

²¹ Nach „statuens in parte dextra“ (Reihenfolge umgestellt).

Vertonte Textteile – Fortsetzung

Werk	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
dona eis requiem. Amen.	X	X			X	X	X	X		X	X	X			X			X	X	X				X	
6. Offertorium																									
Domine Jesu Christe, rex gloriae,			X	X	A	X	X	X			X	X				X		X	X	X		?	?	X	
libera animas omnium fidelium defunctorum			X	X	A	X	X	X			X	X				X		X	X	X		X	X	X	
de poenis infernis et de profundo lacu:			X	X	A	X	X	X			X	X				X		X	X	X		X	X	X	
libera eos de ore leonis,			X	X	A	X	X	X			X	X				X		X	X	X		X	X	X	
ne absorbeat eas tartarus,			X	X	A	X	X	X			X	X				X		X	X	X		X	X	X	
ne cadant in obscurum:			X	X	A	X	X	X			X	X				X		X	X	X		X	X	X	
sed signifer sanctus Michael			X	X	A	X	X	X			X	X				X		X	X	X		X	X	X	
repraesentet eas in lucem sanctam,			X	X	A	X	X	X			X	X				?		X	X	X		X	X	X	
quam olim Abrahamae promisisti et semini eius.			X	X	A	X	X	X			X	X				?		X	X	X		X	X	X	
Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:			X	X	A	X	X	X			?	?				X		X	I	X		I	?	X	X
tu suscipe pro animabus illis,			X	X	A	X	X	X			X	X				X		X	X	X		X	X	X	
quarum hodie memoriam facimus:			X	X	A	X	X	X			X	X				X		X	X	X		X	X	X	
fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,			X	X	A	X	X				X	X				X		X	X	X		X	X	X	
quam olim Abrahamae promisisti et semini eius.			X	X	A	?	X				X	X				?		X	X	X		E	X	X	

Vertonte Textteile – Fortsetzung

Werk	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
7. Sanctus																									
Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth!		X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X		X		X	X	X			X	X	
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.		X	X	X		X	X	X		X	X	X	X	X		?		X	X	X			X		
Hosanna in excelsis.		X	X	X		X	X	X		X	X	X	X	X		?		X	X	X			X		
Benedictus qui venit in nomine Domini.		X	X			X	X				X	X	X	X		X		X		?			X		
Hosanna in excelsis.		X	X			X	X				X	X	X	X		X		X		X			X		
Pie Jesu Domine		X ²²			X	X	X			X			X	X									?		
dona eis requiem.		X ²²			X	X	X			X			X	X									?		
8. Agnus Dei																									
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:		X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X		X		X	I	X		I	X	X	
dona eis requiem.		X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X		X		X	X	X		X	X	X	
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:		X	X	X		X	X	X				X	X	X		X			X	X		X	X	X	
dona eis requiem.		X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X		X			X	X		X	X	X	
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:		X	X	X		X	X	X		X	X	X	X	X		X		X	X	X		X	X	X	
dona eis requiem sempiternam.		X	X	X	X	X	X	X			X	X	X	X		X		X	X	X		X	X	X	
9. Communio																									
Lux aeterna luceat eis, Domine:			X	X										X					X	X	X		?	?	?
cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.			X	X									X						X	X	X		X	X	X

²² Vor „Benedictus“ (Reihenfolge umgestellt).

Vertonte Textteile – Fortsetzung

Werk	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Requiem aeternam dona eis, Domine:			X	X	X	X	X	X			X	X		X		X	X	X	X			?	X	X
et lux perpetua luceat eis			X	X	X	X	X	X			X	X		X		X	X	X	X			X	X	X
cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.			X	X							X	X						X	X			X	X	X
10. Responsorium																								
Libera me, Domine, de morte aeterna,																	X		X					
in die ille tremenda,																	X		X					
quando coeli movendi sunt et terra,																	X		X					
dum veneris judicare saeculum per ignem.																	X		X					
Tremens factus sum ego et timeo,																			X					
dum discussio venerit atque ventura ira.																			X					
Dies illa, dies irae,																	X		X					
calamitatis et miseriae,																	X		X					
dies magna et amara valde.																	X		X					
Requiem aeternam dona eis, Domine:																								
et lux perpetua luceat eis																								
cum sanctis tuis in aeternum.																								
11. Antiphon																								
In keinem Werk vertont																								

Da hier eine relativ große Anzahl von Werken herangezogen wurde, lassen sich bereits Beobachtungen anstellen und gewisse Rückschlüsse auf allgemeine Konventionen ziehen.

In den regelrechten Totenmessen (also nicht in den Vertonungen explizit einzelner Abschnitte) ist fast immer der *Introitus* vertont, mit Ausnahme aller Werke von Charpentier sowie *BochsaMdR*. Dies ist eigentlich nicht verwunderlich, da zu jedem Gottesdienst der Einzug der Geistlichkeit in die Kirche gehört, um so mehr bei einer Totenmesse, wo eventuell der Sarg in die Kirche hineingetragen werden musste, also ein eher noch umfangreicherer *Introitus* vonnöten war – es sei denn, der Sarg befand sich schon vorher in der Kirche, aber um diese Zeit war wohl eher der Brauch des feierlichen Einzugs mit dem Sarg üblich. Lediglich Charpentier bildet hier eine Ausnahme, die später erläutert werden wird²³.

In *RameauMdM* sollen jeweils die Anfänge der Antiphon und des Verses als Choralintonation gesungen werden. Möglicherweise war etwas Ähnliches auch in den Werken ohne komponierten *Introitus* der Fall; jedoch wäre dann – in einem ansonsten fast alle Textteile berücksichtigenden umfangreichen Werk – zu vermuten, dass sich ein entsprechender Hinweis hätte finden lassen müssen.

Eine Reprise der Antiphon findet sich allerdings nur in wenigen Werken, nämlich in *GossecGMM*, das auch ansonsten enorm umfangreich ist, in *PaisielloR2*, das ebenfalls eher groß dimensioniert ist (für zwei Chöre), und bei *TellerMpD1* und *TellerMpD2*. Allgemein scheint dies also eher unüblich gewesen zu sein; es sei denn, es wurde einfach ein *da capo* des Beginns (ohne explizite Anweisung) gesungen. Eine vom Beginn abweichende zweite Vertonung war jedenfalls unüblich.

Auch das *Kyrie* ist in fast allen Kompositionen vertreten, außer bei *GossecGMM* (der Komponist beachtet, wie sich später zeigen wird, auch sonst einige Konventionen nicht) und *Fétis*. Auch dies ist normal, da das *Kyrie* wesentlicher Bestandteil des *Ordinarium missae* ist.

Beim *Graduale* (Teil des *Proprium missae*) ist dagegen ein gemischtes Bild zu beobachten: Es ist nur in verhältnismäßig wenig Stücken vertreten, teilweise auch nur unvollständig. Dies lässt sich möglicherweise aus dem Text erklären, der dem *Introitus* im ersten Teil entspricht und somit vielleicht als überflüssige Reprise angesehen wurde. Das *Graduale* findet sich nur in einigen größer dimensionierten Werken. Immerhin wird es nicht generell ausgelassen, wie es in anderen Regionen üblich war²⁴.

Ähnlich verhält es sich mit dem *Tractus*, der erstaunlicherweise auch nur in wenigen Werken erscheint, und zwar meist nicht in den gleichen, die auch das *Graduale* enthalten. Das bedeutet, dass *Graduale* und *Tractus* vollständig nur in einem einzigen Werk anzutreffen sind (*PaisielloR2*), sowie mit unvollständigem *Graduale* in einem weiteren Stück (*AltempsR*).

²³ Siehe Kapitel 6.3.2 und 7.2.2.

²⁴ Vgl. Kapitel 4.

Die *Sequenz* ist in den meisten Werken vertont; sie fehlt in sieben Werken (*GillesMM*, *CampraMR*²⁵, *FétisR*, *RousseauMdM*, *TellerMpD1* sowie in *CharpentierH2* und *CharpentierH7*); bei *AltempsR* und *RameauMdM* fehlt ab der *Sequenz* die Handschrift, so dass diese Werke von dieser Stelle an nicht mehr berücksichtigt werden können.

Wenn die *Sequenz* vertont ist, dann fast immer vollständig. Bei *BochsaMdR* ist dies aufgrund des Zustands der Handschrift nicht ganz klar; Ausnahmen in Form von Auslassungen oder Textänderungen treten nur bei wenigen, auch ansonsten aus dem Rahmen fallenden Stücken auf²⁶; Textalternativen existieren nicht²⁷. Immerhin finden sich in mehreren Werken Textumstellungen innerhalb der *Sequenz*.

Das *Offertorium* ist noch häufiger vertreten als die *Sequenz*, da es in den meisten (hier zu berücksichtigenden) Stücken außer den Vertonungen Charpentiers²⁸ erscheint (bei *AltempsR*, *RameauMdM* und *BochsaMdR* gilt das gleiche wie im Falle der *Sequenz*). Ob das *Offertorium* in allen Fällen vollständig erklingen sollte, ist aufgrund des schlechten Zustandes der Handschriften nicht festzustellen. Choralintonationen finden sich nur beim *Hostias*.

Beim *Sanctus* und *Benedictus*, obwohl feste Bestandteile des *Ordinarium missae*, bietet sich wiederum ein recht uneinheitliches Bild: Das *Sanctus* ist noch in fast allen Werken vertont (mit nur zwei Ausnahmen). Schon der Teil „Pleni sunt coeli“ fehlt bei vier Werken (und ist in einem Fall zweifelhaft). Das *Benedictus* erscheint dann schon wesentlich seltener in der Hälfte der Werke. Die Auslassung dieses Teils scheint also relativ üblich gewesen zu sein.

In Bezug auf diesen Textteil gab es in Frankreich den Brauch, eine Elevationsmotette einzuschieben; Hochstein bemerkt hierzu:

„Diese Kürze [des Sanctus] entspricht dem seinerzeitigen französischen Brauch, Sanctus und Benedictus in einem Satz zu vertonen und vor der Wandlung aufzuführen (in anderen Ländern hingegen war es üblich, daß Sanctus und Benedictus als separate Stücke komponiert und durch die Wandlung voneinander getrennt wurden). Zur Elevation bzw. im unmittelbaren Anschluß daran pflegte man in Frankreich eine eucharistische Motette zu singen; die entsprechende Stelle nimmt in Cherubinis *Requiem* [in c-Moll] das ‚Pie Jesu‘ ein, dessen Text auf den Schlußvers der Sequenz zurückgeht.“²⁹

In den hier betrachteten Werken findet sich teilweise diese Elevationsmotette, jedoch nicht durchgängig: Ein solcher Teil findet sich in sieben (bzw. möglicherweise in acht) Werken. In nur zwei (eventuell drei) Fällen ersetzt sie das *Benedictus*, ansonsten schließt

²⁵ Erläuterungen dazu finden sich in den nächsten Kapiteln.

²⁶ Vgl. hierzu die Analysen in den Kapiteln 7 und 8.4.

²⁷ Vgl. dazu die Ausführungen zur Entstehung des Requiemtextes in Kapitel 3.1.1.

²⁸ Ausführungen hierzu finden sich in Kapitel 7.2.2.

²⁹ [Cherubini 1996a, S. V]

sie sich daran an. In *CharpentierMM* erscheint diese Motette ungewöhnlicherweise an einem anderen Ort, nämlich zwischen *Sanctus* und *Benedictus*. Es handelt sich aber immer um den gleichen Text „Pie Jesu ...“, der sich offenbar etabliert hatte. Allgemein ist es erstaunlich, dass in Frankreich offenbar ein relativ freier und eigenständiger Umgang mit einem fest vorgeschriebenen liturgischen Text gepflegt wurde, da hier mit dieser Motette ein Textteil hinzugefügt wurde, der nicht Bestandteil der offiziellen Totenmesse ist.

Das *Agnus Dei* erklingt fast immer (außer in *AltempsR*, *RameauMdM* und natürlich *CharpentierDI* und *FioccoLm*). In zwei Fällen wird es durch eine Choralintonation eingeleitet (*VanHelmontMdR* und *RousseauMdM*). Es tritt jedoch nicht in allen Fällen dreimal auf, wie eigentlich vorgeschrieben, sondern in einigen Kompositionen nur ein- oder zweimal, dabei ist noch unterschiedlich das Wort „sempiternam“ vertreten oder auch nicht.

Die *Communio* wird wieder häufiger ausgelassen. Eine Erklärung könnte auch in diesem Fall die Textähnlichkeit zum *Introitus* sein; dies ist aber nicht sehr wahrscheinlich: Der erste Teil der *Communio* wird nämlich wesentlich öfter ausgelassen als die mit dem *Introitus* übereinstimmende Antiphon, die noch vergleichsweise oft erklingt (in immerhin fünfzehn Werken), während der Anfang nur in neun Stücken erscheint. Somit scheint der zyklische Rahmen des Textes wichtig gewesen zu sein. Eine Möglichkeit wäre auch, dass der Beginn der *Communio* als Choralintonation vorgetragen wurde, dies aber nicht immer in den Noten vermerkt war.

Das Responsorium *Libera me* ist in den vollständigen Vertonungen nur ein einziges Mal bei *VanHelmontMdR* vertreten (zuzüglich der einzelnen Vertonung nur dieses Textteils *FioccoLm*). Insgesamt scheint dieser Textteil höchst selten Bestandteil der Kompositionen zu sein; Hausfater merkt zur Vertonung Beaulieus, die diesen Textteil enthält, an: «La septième et dernière section du *Requiem* est consacrée au *Libera* qui est ici – fait assez rare – composé presque intégralement.»³⁰ Die Antiphon „In paradisum“ ist in keinem einzigen der Werke vertont; Chase merkt erstaunlicherweise an, dass dieser Textteil häufig von französischen Komponisten vertont sei³¹, was aber offensichtlich zumindest in dem hier betrachteten Zeitraum nicht der Fall ist.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das *Offertorium* als Zentrum immer, der *Introitus* so gut wie immer, die *Sequenz*, *Sanctus* und *Agnus Dei* sehr oft vertont werden. Also sind der Rahmen sowie das Zentrum des Textes stets vorhanden; die dazwischenliegenden Teile werden in unterschiedlichen Kombinationen häufiger ausgelassen oder auch eher teilweise vertont. Dabei ist das *Benedictus* noch relativ häufig vertreten, ebenso Teile der *Communio*, die selten vollständig erklingt. *Graduale* und *Tractus* sind recht selten vertont und das Responsorium insgesamt nur zweimal. Dies ist auffällig: Zwar gehört dieser Textteil auch nicht zum regulären liturgischen Text, jedoch ist er in Werken

³⁰ [Hausfater 1995, S. 345]. „Der siebte und letzte Abschnitt des *Requiem* ist dem *Libera* zugeordnet, das hier – ein seltener Fall – fast vollständig vertont wird.“ (Übers. der Verf.)

³¹ Siehe [Chase 2003, S. 10].

des deutschsprachigen Raumes doch relativ häufig anzutreffen.

Bei der Auslassung von Textteilen sind schwache Tendenzen von Kombinationen zu beobachten: *Graduale* und *Tractus* erklingen fast nie beide, in früheren Werken fehlt die *Sequenz* in den Fällen, wo das *Graduale* vertont wurde (so in *GillesMM* und *CampraMR*); in den Fällen, wo der *Tractus* erklingt, fehlt in einem (eventuell zwei) Fällen ebenfalls die *Sequenz* (*TellerMpD1*). Es scheint sich hierbei um eher ruhigere, besinnlichere Vertonungen zu handeln, in denen die Komponisten bewusst statt auf die dramatische *Sequenz* auf andere Textteile zurückgegriffen haben.

Bei den übrigen Fällen, wo zusätzlich zu *Graduale* oder *Tractus* auch die *Sequenz* vertont wurde, handelt es sich jeweils in zwei Fällen um zwei Werke von demselben Komponisten (bei *CherubiniRc* und *CherubiniRd* *Graduale* und *Sequenz*, bei *BréhyR* und *BréhyMpDF* *Tractus* und *Sequenz*).

6.3 Biographie und Einordnung

6.3.1 Lully

Jean-Baptiste Lully (ursprünglich ital. Giovanni Battista Lulli) wurde beinahe zeitgleich mit dem später für seine Laufbahn äußerst wichtigen Sonnenkönig Ludwig XIV. (geboren 1638), nämlich am 28. 11. 1632 in Florenz geboren. Lully war der Sohn eines Müllers, erhielt aber Elementarunterricht und Gitarrenunterricht bei einem Franziskanermönch. Im März 1646 erfolgte eine Einladung des Chevalier de Guise, Roger de Lorraine, nach Frankreich, wodurch Lully eine Anstellung bei der Prinzessin de Montpensier als *garçon de chambre* und Italienischlehrer erlangte. Zugleich verfolgte er sein bereits früh begonnenes Gitarren- und Violinspiel weiter und wurde bald Mitglied der Hauskapelle. Die Aufführungen waren künstlerisch recht anspruchsvoll, da bei der Prinzessin auch der seinerzeit berühmte Sänger und Komponist M. Lambert angestellt war, so dass Lully einen sicheren Geschmack und seine Kenntnisse der Ballettkunst ausbilden konnte. Durch politische Umstände (den Fronde-Aufstand und Bürgerkrieg 1648–53) musste die Prinzessin ins Exil gehen und auf das Schloss Saint-Fargeau/Yonne umsiedeln. Da Lully seine Existenz und Karriere nicht durch eine Umsiedlung in die Provinz gefährden wollte, bat er im Jahr 1652 um seine Entlassung aus ihren Diensten.

Es erfolgte eine stetige Weiterbildung in Form von Unterricht in Komposition bei dem Komponisten Nicolas Métru (z. B. *airs de cour* im französischen Stil), und Cembalo bei François Roberday und dem Organisten Nicolas Gigault, bei dem er auch Generalbassunterricht erhielt. Bald entstanden Verbindungen zum Pariser Hof, nachdem Lully am 23. 2. 1653 als Tanzpartner des jungen Königs Ludwig XIV. im *Ballet de la nuit* fungierte. So durfte er ab 1653 Kompositionen für den Pariser Hof schreiben, zunächst vor allem *Airs* für Ballettaufführungen. Bald jedoch erweiterte sich sein Aufgabenkreis: Am 16. 3. 1653 wurde er zum *Compositeur de la Musique instrumentale du roi* als Nachfolger von Lazarin ernannt. Die damit verbundenen Aufgaben bestanden in der Komposition von

symphonies und Tänzen. Für die Vokalmusik waren zu dieser Zeit Cambefort, Boesset und Lambert verantwortlich. Weiterhin komponierte Lully italienische *divertissements*, in denen die italienischen Virtuosen sich beweisen konnten; er trat selbst als Schauspieler in den Aufführungen auf (erstmalig 1655), und schließlich war er weiterhin als Geiger im Orchester des Königs („Les vingt-quatre violons“) tätig. 1655 jedoch gründete er ein eigenes, aus sechzehn Spielern bestehendes Elite-Orchester, „Les petits violons“, das er auch selbst leitete. Dieses Orchester zeichnete sich durch sein hohes Niveau aus; besonders hervorgehoben werden stets die „rhythmische Präzision und Klarheit der Einstudierungen Lullys“³².

Da am Königshof repräsentative prunkvolle Aufführungen standesgemäß waren, wendete Lully sich mehr und mehr den Gattungen der *divertissements* und *ballets* zu. Nach wenigen Jahren, um das Jahr 1658 herum, galt er bereits als angesehener Komponist. Zu seinem Ruhm trug auch die Komposition der Musik für Molières Lustspielballette bei, in denen er auch selbst auftrat.

Lully sammelte auf diese Weise Erfahrungen auf diversen musikalischen Gebieten, vor allem sowohl in den verschiedenen Bereichen der Komposition als auch in der Leitung von Aufführungen und als ausführender Musiker. Prägend wirkten Begegnungen mit berühmten Komponisten wie Cavalli, den er im Jahr 1660 traf, da dieser im Louvre seine Oper *Scerse* aufführte, zu der Lully die Balletteinlagen beitrug, sowie im Jahr 1662 bei der Aufführung von Cavallis *Ercole amante*. 1661 erfolgte die Uraufführung von Lullys eigenem *ballet de cour*, dem *Ballet de l'impatience*.

Ein weiterer Aufstieg erfolgte, als Lully am 16. 5. 1661 nach dem Tod J. de Cambeforts der Titel des *surintendant de la musique et compositeur de la musique de chambre* verliehen wurde, womit er zuständig für die Ensembles für Kammer- und Freiluftmusik und Vokalmusik wurde. Daraufhin erhielt er auch endlich die *Lettres de naturalité* (die französische Staatsbürgerschaft) und war endgültig in Frankreich eingebürgert. Am 16. 7. 1662 erlangte er schließlich die Stellung des *maître de la musique de la famille royale*, was eine große Auszeichnung bedeutete, die ihm aber neben vielen Bewunderern auch Feinde brachte, sei es durch anmaßendes und arrogantes Verhalten, sei es durch sein überragendes Können.

Kurz darauf, am 24. 7. 1662, heiratete Lully die Tochter Lamberts (*maître de la musique de chambre du roi*), Madeleine Lambert, mit der er sechs Kinder (drei Söhne und drei Töchter) hatte.

Lully komponierte in der Folgezeit zahlreiche weitere Werke, wobei er sich auch an neuen Gattungen wie dem *comédie-ballet* und der Pastorale versuchte. Besonders die Zusammenarbeit mit Molière (ab 1664 bis zu Molières Tod 1673) garantierte große Erfolge; die bedeutendste Neuerung, die diese Zusammenarbeit ergab, war die Entwicklung der *comédie-ballet* aus dem *ballet de cour*, die wiederum zur Entstehung der *tragédie lyrique*, einer eigenständigen französischen Operngattung, führte. Damit war Lully maßgeblich an der Entwicklung bedeutender typisch französischer Gattungen beteiligt.

³² [Schaal und Borrel 1998, S. 1298]

Doch auch auf dem Gebiet der Kirchenmusik war Lully tätig: Ende 1664 wurde die früheste erhaltene Motette, *Miserere mei Deus*, uraufgeführt; als Zeichen seiner Anerkennung durch den König erhielt er den Auftrag, zur Taufe des Dauphins am 7. 4. 1668 die Motette *Plaudite, laetare, Gallia* zu komponieren – als Dank für diese Komposition sollten die Söhne Lullys seine Hofämter erben dürfen. Es handelte sich um ein Zeichen höchster Wertschätzung des Königs, eine solche Stellung erblich zu machen.

Durch seinen großen Erfolg war Lully nicht nur wirtschaftlich abgesichert, sondern wohlhabend; er nannte sogar Grundbesitz in Paris sein eigen, was bei Komponisten dieser Zeit nicht so häufig war. Allerdings neigte er auch dazu, sich finanziell zu übernehmen.

In dieser Zeit war das *comédie-ballet Psyche* sein wichtigstes Werk, das er in Zusammenarbeit mit Molière und Corneille schuf, also zwei der bedeutendsten Dichter der Zeit. Allerdings erwuchs ihm durch die neu gegründete *Académie d'opéras* auch neue Konkurrenz. Als jedoch der dortige Dichter Perrin wegen Unlauterkeiten in Schwierigkeiten geriet, konnte Lully ihm 1669 sein Privileg abkaufen und somit die Konkurrenz ausschalten.

Im Jahr 1672 erhielt Lully dann vom König ein eigenes Privileg, die *lettres patentes* für ein neues Opernprivileg, das ihn zur Gründung der *Académie royale de musique* berechnete. Die wichtigste Auswirkung war vielleicht das Monopol, Bühnenwerke aufführen zu dürfen, und die Tatsache, dass damit alle anderweitigen Aufführungen von musikalischen Werken durch Lully genehmigt werden mussten. Ohne seine Erlaubnis durften nur noch Aufführungen in sehr kleinem Rahmen, mit bis zu zwei Sängern und sechs Instrumentalisten, stattfinden. Die Bestimmungen dieser *lettres patentes* sahen vor, dass die Produktionen der *Académie royale de musique* vorrangig der Unterhaltung des Königs und seines Hofes zu dienen hatten, somit sollten sie im Sinne der absolutistischen Machterhaltungspolitik die Leistungen und die Macht des Königs repräsentieren.

Von diesem Zeitpunkt an widmete sich Lully stärker der Opernproduktion: 1673 wurde seine erste Oper aufgeführt³³. Er wirkte auch weiterhin als Dirigent und Regisseur an der Aufführung seiner Werke mit, übernahm aber auch Aufgaben wie die Bedienung der Maschinerie. Erstaunlich ist die Tatsache, dass er als gebürtiger Italiener französische Texte vertonte (also eine Fremdsprache). Eventuell schuf er damit auch eine neue Art der Textbehandlung, die sich von der bisherigen unterschied. Seine italienischen Wurzeln sind in seinem Musikstil allerdings kaum zu spüren, denn er passte sich dem in Frankreich vorherrschenden Stil der Epoche an und orientierte sich eher am Geschmack des Königs (die gesamte Schaffenszeit Lullys verlief ja während der Regentschaft Ludwigs XIV.), der dem italienischen Stil eher abgeneigt war. Gerade auf diese Weise förderte Lully die Selbständigkeit der französischen Musik und galt als Schöpfer eines nationalen französischen Opernstils, insbesondere eines französischen Buffostils, den er gemeinsam mit Molière entwickelte (*pastorales* und *comédie-ballets*); mit der

³³ *Cadmus et Hermione*, seine erste *tragédie en musique*, nach dem Libretto des Dichters Ph. Quinault (1635–1688), weitere Opern waren *Alceste* (1674), *Atys* (1676) und *Phaëton* (1683).

tragédie lyrique schuf er ebenfalls eine typisch französische Gattung. Seine Werke waren lange Zeit wesentlicher Bestandteil des Repertoires und wurden erst von Glucks Opern verdrängt. Damit machte Lully die Durchsetzung eines französischen Bühnenstils gegenüber dem italienischen Stil möglich, in dem den Tanzsätzen, dem Chor und den Rezitativen stärkere Bedeutung zukam.

Auf dem Gebiet des Balletts (*ballet de cour*), das in der französischen Musiktradition einen festen Platz hatte, bemühte sich Lully teilweise um eine Integration von italienischen Einflüssen, entwickelte später aber auch hier seinen eigenen Stil. Von Lully entwickelte Neuerungen waren die Einführung des Menuetts und der französischen Ouvertüre, die zur eigenen Gattung avancierte.

In den 1680er Jahren war nach dem Erfolg seiner Opern der Höhepunkt seiner Karriere erreicht. Es kam zur Zusammenarbeit mit Racine, also einem weiteren berühmten Dichter; Lully wurde zum *secrétaire du roi* ernannt und damit zugleich in den Adelsstand erhoben; es folgten weitere Auszeichnungen und Ehrungen; seine Machtposition am Hof sowie im Pariser Musikleben war gefestigt. Dadurch wurde er aber auch zum Ziel von Intrigen; zudem verspekulierte er sich weiter finanziell, so dass unter diesem zunehmenden Druck seine Gesundheit zu leiden begann.

Sein Tod trat dennoch unerwartet am 22. 3. 1687 als Folge einer Blutvergiftung nach einem Unfall mit seinem Dirigierstock ein.

Das *Dies irae* entstand in dieser letzten Lebensphase auf dem Höhepunkt seiner Erfolge; er schrieb es für die Trauerfeierlichkeiten von Ludwigs XIV. Frau, Königin Marie-Thérèse, die am 30. 7. 1683 starb. Das *Dies irae* wurde nach der Messe in der großen Basilica Saint Denis gesungen, danach das *De Profundis*, das somit einen Werkkomplex mit dem *Dies irae* bildet. Das Stück entstand also für einen überaus feierlichen und sehr repräsentativen Anlass und musste sich eines Mitglieds der königlichen Familie als würdig und angemessen erweisen.

Das *Dies irae* gehört zu einer Reihe von elf *grands motets* und vierzehn *petits motets*, die Lully seit 1664 – beginnend mit der Vertonung des 51. Psalms *Miserere mei Deus* – komponierte³⁴. Die *grands motets* waren repräsentative Werke für den französischen Königshof. Sie wiesen eine recht große Besetzung auf, bestehend aus fünfstimmigem Orchester, Solisten und zwei Vokalchören (ein von hohen Stimmen dominierter *petit chœur*, ein voller *grand chœur*); die ständig wechselnde Besetzung in den unmittelbar ineinander übergelenden Abschnitten diente der Dramatisierung³⁵. Die hier auftretende Fünfstimmigkeit war in dieser Zeit nicht nur in der Kirchenmusik, sondern auch in anderen Gattungen ein wesentliches Merkmal, so in der Instrumentalmusik, der Ouvertüre und der Ballettmusik. Dass in der Epoche gattungsübergreifende Stilmerkmale existieren, lässt sich auch daran ablesen, dass die Typen der Tanzsätze auch in der geist-

³⁴ *Motets a deux chœurs pour la chapelle du roi* (Paris 1684), *Miserere mei Deus à 5 violons, 5 voix du petit chœur, 5 voix du grand chœur avec la Bc* (1664), *Plaude laetare* (1668), *Te Deum* (1677), *De profundis* (1683), *Dies irae* (1683).

³⁵ Vgl. [Harenberg 2001, S. 554].

lichen Musik spürbar waren, obwohl gerade Lully dies verurteilte. Prunières schreibt dazu: «Lully n’aimait pas qu’il s’établît de confusion entre sa musique d’église et sa musique profane.»³⁶ Dufourcq beschreibt das *Dies irae* folgendermaßen:

«Grande fresque sur un thème grégorien, le *Dies irae* «évoque en termes émouvants la détresse de l’humanité». Ici et là, Lully semble répéter les modèles que lui proposent Formé et Du Mont : deux chœurs dont l’un groupe les solistes où prédominent les voix élevées, dont l’autre intervient pour les effets de masse. Les cinq parties instrumentales destinées aux cordes des violes s’annexent – nouveauté à l’église – des violons, puis des trompettes qui, avec leur suite de tierces, dessinent des guirlandes triomphales. Lully fait pénétrer au chœur une certaine pompe, une certaine emphase dramatique. La monotonie résulte, là encore, de l’harmonie verticale, de l’inhabileté [sic!] à moduler, de la pauvreté du contrepoint.»³⁷

Abgesehen von der Beschreibung der Trompeten, deren Verwendung in diesem Stück sonst nirgendwo belegt ist³⁸, ist trotzdem die Anmerkung bezüglich der modernen Instrumentation wichtig.

Christophe Ballard (Paris) druckte sechs der *grands motets* im Jahr 1684 unter dem Titel „Motets à deux chœurs pour la chapelle du Roi“. Die *petits motets* waren meist nur für Solostimmen und Continuo geschrieben, dafür jedoch strukturell und harmonisch reicher als die *grands motets*. Die damals erfolgreiche Kirchenmusik Lullys ist heute jedoch weitgehend in den Hintergrund getreten.

Lully kann als Inbegriff für die französische Musik des 17. Jahrhunderts gelten; er repräsentiert die „klassische“ Epoche, von der die Musik Frankreichs z. T. noch bis in unsere Zeit hinein beeinflusst ist.“³⁹ Er war eine der beherrschenden Gestalten des französischen Musiklebens und einer der Mitbegründer des französischen Stils des Barock, der bis dahin noch stark italienisch geprägt war⁴⁰. Er beeinflusste berühmte Komponisten verschiedener Nationen wie Purcell, Händel, Bach und Telemann und gestaltete so

³⁶ [Prunières 1927, S. 108] „Lully mochte nicht gutheißen, dass sich die Vermischung zwischen seiner Kirchenmusik und seiner weltlichen Musik einbürgerte.“ (Übers. der Verf.)

³⁷ [Dufourcq 1933, S. 151]. „Großartiges Fresko über ein gregorianisches Thema, ‚ruft das *Dies irae* in erschütternden Bildern die höchste Not der Menschheit hervor‘. Hier und dort scheint Lully die Modelle zu wiederholen, die ihm Formé und Du Mont vorgeben: zwei Chöre, von denen einer durch die Solisten gebildet wird, wo die hohen Stimmen dominieren, und von denen der andere für die Massenwirkungen eingesetzt wird. Die fünf Instrumentalstimmen, für Streicher bestimmt, beinhalten – eine Neuheit in der Kirche – Violinen, dann Trompeten, die mit ihrer Folge von Terzen triumphale Girlanden malen. Lully erfüllt den Chor mit einem gewissen Prunk, einer gewissen dramatischen Emphase. Die Eintönigkeit wird wiederum durch die vertikale Harmonik erzeugt, durch die Unfähigkeit zu modulieren und durch die Armut des Kontrapunktes.“ (Übers. der Verf.)

³⁸ Siehe Kapitel 7.1.1.

³⁹ [Riemann 1961, S. 111]

⁴⁰ Crussard bemerkt dazu: «L’élan donné à la musique religieuse vient de Carissimi, il est propagé en France par les maîtres de chapelles qui, pour la plupart, ont fait le voyage de Rome : Ouvrard, le chanoine Nicaise, et plus tard l’abbé Raguenet rapportent des copies de messes, motets, oratorios entendus en Italie et dont ils font assurer l’exécution en France par leurs maîtrises. ... Ainsi donc, un foyer

die europäische Musikgeschichte auf eigentlich allen Gebieten mit: der Oper, Orchester- und Instrumentalmusik sowie auch der Kirchenmusik. Typischerweise wird die Kirchenmusik aber in der Literatur wenig erwähnt, obwohl Lully gerade auf dem Gebiet der Motette bedeutungsvolle Werke schuf.

6.3.2 Charpentier

Marc-Antoine Charpentier wurde wahrscheinlich im Jahr 1643 in der *diocèse de Paris* als Sohn eines *maître écrivain* geboren⁴¹, er starb am 24.2. 1704 in Paris. Seine Kindheit und Jugend verbrachte Charpentier im Pariser Quartier Saint-Séverin. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er wahrscheinlich von seinem Schwager, dem Tanzmeister und Instrumentalisten Jean Edouard. Etwa im Alter von zwanzig Jahren unternahm er eine dreijährige Reise nach Rom, wo er Unterricht bei G. Carissimi, dem bedeutendsten römischen Komponisten der Zeit, erhielt, also italienische Einflüsse aufnahm.

Gegen Ende der 1660er Jahre kehrte Charpentier nach Paris zurück, wo er aufgrund familiärer Bindungen der Charpentiers zu der Adelsfamilie eine Wohnung im *Hôtel* in der Rue du Chaume bei Mademoiselle de Guise beziehen konnte. In dieser Zeit komponierte Charpentier sowohl weltliche als auch geistliche Werke und arbeitete bereits mit Molière, dessen *comédies-ballets* er vertonte, und mit Corneille zusammen. Bis 1686 komponierte er auch für die *Comédie-Française*; es bestanden also Kooperationen mit berühmten Dichtern und einem bekannten Theater. Eine offizielle Anstellung bei Hofe hatte Charpentier zwar nicht inne, jedoch erhielt er gelegentlich Aufträge vom Königshaus, vor allem zwischen 1679 und 1682/83 regelmäßige Aufträge für geistliche Werke durch den Dauphin, den Sohn Ludwigs XIV., wobei es sich hauptsächlich um *petits motets* auf Psalmtexte für zwei Stimmen und Bass, zwei Flöten oder Bassflöte handelte.

Ein Versuch Charpentiers, doch eine feste Anstellung zu erlangen, indem er sich bei einem im April 1683 stattfindenden Wettbewerb um die Stellen der *sous-maîtres* an der *Chapelle royale* bewarb, scheiterte, da er wegen einer Erkrankung aufgeben musste.

1687 wurde Charpentier zum *maître de musique* zunächst am *Collège Louis-le-Grand*, dann an der Jesuitenkirche Saint-Louis ernannt. Für diese Kirche schuf er während der nächsten Jahre etliche bedeutende Werke, so u. a. Psalmen, Magnificat-Vertonungen,

d'art italien continuera de subsister en France, grâce à la musique d'église et à Marc-Antoine Charpentier qui sera le plus fervent des italianisants ...», siehe [Crussard 1945, S. 10]. „Der Schwung, den die französische religiöse Musik erhält, kommt von Carissimi; er wird in Frankreich von den Kapellmeistern/Chorleitern verbreitet, die zum größten Teil die Reise nach Rom gemacht haben: Ouvrard, der Domherr Nicaise, und später Bruder Raguenet bringen Abschriften der Messen, Motetten, Oratorien mit, die sie in Italien gehört hatten und deren Aufführung in ihren Chorschulen in Frankreich sie sicherstellen wollen. ... Auf diese Weise wird ein Mittelpunkt der italienischen Kunst in Frankreich fortbestehen, dank der Kirchenmusik und dank Marc-Antoine Charpentier, der der glühendste der Italienisierer sein wird ...“ (Übers. der Verf.)

⁴¹ In der Literatur finden sich verschiedene Angaben zum Geburtsdatum, 1634 oder 1643; das Jahr 1643 wird im MGG ([Cessac 1998]) genannt und kann somit als gesichert gelten.

Hymnen, Vesperantiphonen, Marien- und Heiligenmotetten, Messen und weitere geistliche Werke. Durch diesen Posten fand also eine noch stärkere Hinwendung Charpentiers zu allen Gattungen der geistlichen Musik statt, als es zuvor durch die Auftragswerke für den Hof geschah.

Später übte er auch Tätigkeiten im musikpädagogischen Bereich aus: Am 28. 6. 1698 erfolgte seine Ernennung zum *maître de musique des enfants*, also der Chorknaben der *Sainte-Chapelle*; zu seinen Aufgaben gehörten die Unterweisung in Solfège, Choralgesang, Kontrapunkt und Vokaltechniken sowie die Komposition und Aufführung von Werken. Es wird deutlich, dass Charpentier über ein umfassendes Wissen und Kenntnisse der Vokalmusik und der Musiktheorie der Zeit verfügte. Auch als Lehrer der Söhne des Königs war er tätig.

Trotzdem hatte er nur einen bescheidenen Anteil am Hofleben; seine Werke entsprachen nicht immer den Regeln der französischen Ästhetik der Zeit und fanden – im Gegensatz zu Lullys Werken – keinen großen Widerhall beim Publikum.

Charpentier schuf ein umfangreiches Œuvre von mehr als 550 Kompositionen in allen weltlichen und geistlichen Gattungen seiner Zeit (meist aber Vokalmusik), von denen aber nur wenige zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. Der größte Teil der Stücke ist in den *Mélanges* enthalten, einem Konvolut mit autographen Handschriften in der *Bibliothèque nationale de France*.

Trotz der fehlenden Anerkennung seiner Zeitgenossen handelt es sich bei seinen Kompositionen um bedeutende Werke der geistlichen Musik. Zu dieser Zeit waren Messvertonungen in Frankreich kaum von Interesse; Charpentier war der einzige französische Komponist, der sich intensiv der Messvertonung widmete und elf Vokal- und eine Instrumentalmesse schrieb, in denen er vielfältige Techniken anwandte und die von kleinen Besetzungen bis hin zu einer extrem großen Besetzung mit vier vierstimmigen Chören reichten. Diese Werke entstanden wahrscheinlich zumeist zwischen 1679 und 1689⁴². Daneben befasste sich Charpentier aber auch mit der damals in Frankreich beliebtesten Gattung, der Motette. Auch auf diesem Gebiet wagte er Experimente mit neuen Formen sowie harmonischen Ungewöhnlichkeiten (z. B. der Verwendung des verminderten Septakkords, eines eher ungebräuchlichen Akkords), fand früh zur Dur-Moll-Harmonik und erstellte eine eigene Tonartencharakteristik⁴³:

C-Dur	fröhlich, kriegerisch	c-Moll	dunkel, traurig
D-Dur	freudig, sehr kriegerisch	d-Moll	feierlich, würdig
Es-Dur	grausam, streng		
E-Dur	streitsüchtig, reizbar	e-Moll	weich, verliebt, wehmütig
F-Dur	wütend, bewegt	f-Moll	dunkel, klagend
G-Dur	ruhig, froh	g-Moll	ernst, großartig
A-Dur	freudig, ländlich pastoral	a-Moll	sanft, wehmütig

⁴² Vgl. [Anthony 1974, S. 220].

⁴³ Vgl. [Anthony 1974, S. 184].

B-Dur	großartig, freudig	b-Moll	dunkel, erschreckend
H-Dur	ernst, klagend	h-Moll	einsam, melancholisch

Sein Werk zeugt deutlich von seinem Interesse an italienischer Musik. Sein Orchesterersatz war meist vierstimmig, was im Gegensatz zur fünfstimmigen *Chapelle royale* stand. Er komponierte in einer Mischung aus italienischem und französischem Stil, was nicht nur durch aktuelle Einflüsse und Moden bedingt war, sondern sich auch durch seine Biographie (den Italienaufenthalt und den Unterricht bei Carissimi) erklärt. Die italienischen Elemente zeigen sich in Form einer geschmeidigen Melodik, den Einsatz von Pausen und Modulationen zur Erzeugung von Dramatik und seine Vorliebe für Chromatik und Dissonanzen, die in Frankreich als gewagt angesehen wurden. Er bewegte sich damit stilistisch nahe an den italienischen konzertierenden Messen. Wie in vielen italienischen Kompositionen wählte er eine Mischung des *stile antico* und des *stile nuovo*. Andererseits sind auch Einflüsse der französischen *grands motets* spürbar.

Eine Besonderheit in seinen Messvertonungen sind die Auslassungen von Textabschnitten⁴⁴, an deren Stelle Orgelimprovisationen erklangen, sowie der Einsatz von Orgelimprovisationen vor dem Beginn einzelner Sätze⁴⁵. Als weiteres neues und zur damaligen Zeit noch ungewöhnliches Merkmal zeigt sich eine bereits differenzierte Instrumentierung zur Erzeugung wechselnder Klangfarben. Für die Komponistengeneration nach Palestrina war die Suche nach neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten typisch, äußert sich bei Charpentier aber besonders deutlich, gerade im Kontrast zu Lully, der die italienischen Einflüsse möglichst vermeidet.

Die genaue Datierung der Messkompositionen Charpentiers gestaltet sich schwierig. Nach dem Werkverzeichnis in der MGG⁴⁶ und Hitchcocks Katalog⁴⁷ entstanden mehrere Totenmessen⁴⁸, deren genaue Entstehungsdaten jedoch nicht mit völliger Sicherheit angegeben werden können. Zu diesem Problem bemerkt Anthony: „As is so often the case with the music of Charpentier, it is difficult to determine the chronology of his Masses.“⁴⁹ Näheres zur Katalogisierung und Datierung der Werke ist in Hitchcocks Katalog nachzulesen⁵⁰. Bei der in dieser Arbeit analysierten Vertonung handelt es sich um H10, deren Datierung nicht ganz sicher ist; die ungefähre Entstehungszeit liegt jedoch bei 1695.

Wie bereits in Kapitel 6.3.1 erwähnt, war Lully eine der prägenden Persönlichkeiten

⁴⁴ Wobei Crussard trotzdem bemerkt: «Sa musique religieuse marque une profonde connaissance et un grand respect de la liturgie.» [Crussard 1945, S. 75]. „Seine religiöse Musik zeugt von einer tiefgreifenden Kenntnis und einer großen Ehrfurcht vor der Liturgie.“ (Übers. der Verf.)

⁴⁵ [Massenkeil 1967, S. 231/232]

⁴⁶ [Cessac 1998]

⁴⁷ [Hitchcock 1982, S. 86 ff.]

⁴⁸ Vgl. Werkliste A in Kapitel 6.1.

⁴⁹ Vgl. [Anthony 1974, S. 220].

⁵⁰ Siehe [Hitchcock 1982, S. 23–25].

des französischen Musiklebens, dies jedoch nicht allein – Charpentier spielte trotz der geringeren öffentlichen Anerkennung in der französischen Musikgeschichte eine nicht minder große Rolle:

«Trois générations se succèdent en ces cent années, dont chacune connaîtra simultanément *deux* chefs : Lully et Charpentier ont laissé leurs noms à la première ...»⁵¹

Charpentier war also nicht nur der zweite richtungsbestimmende Komponist des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts, sondern bildete auch eine Art Gegenpol zu Lully:

«Voici, d'un côté, un Italien qui s'installe en France, poursuit son éducation musicale auprès de maîtres parisiens, et qui ne cesse de combattre l'influence exercée par son pays natal sur la musique française. Voici, d'un autre côté, un Parisien qui s'installe trois années à Rome pour travailler auprès du plus grand maître italien de l'heure, et qui, de retour en Ile-de-France, n'aura de cesse d'enrichir la musique française des trésors d'ordre mélodique ou harmonique dont il s'est amplement pourvu aux bords du Tibre.»⁵²

Mag dies auch in Bezug auf den zwischen diesen beiden Komponisten herrschenden Kampf überspitzt dargestellt sein, spiegelt es doch die beiden zu dieser Zeit vorherrschenden musikalischen Strömungen deutlich wider.

6.3.3 Gilles

Jean Gilles wurde am 8. 1. 1668⁵³ in Tarascon bei Avignon geboren und starb am 5. 2. 1705 in Toulouse. Er wuchs in einfachen Verhältnissen auf. Seine musikalische Ausbildung begann er am 6. 5. 1679 als Chorknabe an der Kathedrale Saint-Sauveur in Aix-en-Provence. Dort war Guillaume Poitevin, einer der bekanntesten Komponisten der Provence, als *maître des enfants* tätig und wurde der Lehrer Gilles'. Nach seiner Ausbildung verließ Gilles 1687 die Schule. Er war weiterhin an der Kathedrale tätig, im Jahr 1688 auch als Organist und als *sous-maître*. Am 4. 5. 1693 wurde Gilles der Nachfolger Poitevins als *maître de musique*. Im April 1695 verließ Gilles Aix-en-Provence und wurde

⁵¹ [Dufourcq 1933, S. 141]. „Drei Generationen folgen in diesen hundert Jahren aufeinander, von denen jede jeweils *zwei* führende Köpfe gleichzeitig aufwies: Lully und Charpentier gaben der ersten ihre Namen ...“ (Übers. der Verf.)

⁵² [Dufourcq 1933, S. 142]. „Da ist auf der einen Seite ein Italiener, der sich in Frankreich niederlässt und seine Ausbildung bei Pariser Meistern fortsetzt, und der nicht nachlässt, den Einfluss zu bekämpfen, der von seinem Geburtsland auf die französische Musik ausgeübt wird. Auf der anderen Seite haben wir einen Pariser, der sich für drei Jahre in Rom niederlässt, um bei dem größten italienischen Meister seiner Zeit zu studieren, und der, zurück in Frankreich, nicht aufhören wird, die französische Musik mit den melodischen und harmonischen Schätzen zu bereichern, mit denen er sich ausführlich an den Ufern des Tiber versehen hat.“ (Übers. der Verf.)

⁵³ Nach Lemaître am 8. 1. 1669, [Lemaître 1992, S. 398].

maître de musique an der Kathedrale von Agde. Dann bot ihm der Bischof von Rieux die Nachfolge André Campras als *maître de musique* an der Kathedrale St. Etienne in Toulouse an; am 18. 12. 1697 erfolgte seine Ernennung. Gilles gelang es, durch die Aufführung einiger seiner Motetten auch bei Hofe Aufmerksamkeit zu erwecken, so dass ihm im Juli 1701 die Leitung der Singschule (*maîtrise*) von Notre-Dame-des-Doms in Avignon angeboten wurde. Es ist allerdings zweifelhaft, ob er diese Stelle tatsächlich antrat, da er Toulouse nicht verlassen zu haben scheint⁵⁴. Gilles war neben Campra einer der bedeutendsten provenzalischen Musiker des Barock. Sein Werk besteht vor allem aus geistlichen Kompositionen. Darunter finden sich zahlreiche *grands motets* und *petits motets*, *lamentations*, ein *Magnificat*, ein *Te Deum*, eine Messe und die *Messe des Morts* (GillesMM), die eine der geschätztesten Kompositionen Frankreichs im 18. Jahrhundert war.

Sein Requiem entstand zwischen 1697 und 1705, auf jeden Fall in der Zeit in Toulouse. Zumeist wird das Jahr 1699 als Entstehungsdatum genannt. Die Komposition war ein Auftragswerk, da zwei Parlamentsräte aus Toulouse gestorben waren und deren Familien bei Gilles ein Requiem für die offiziellen Trauerfeierlichkeiten bestellten. Offenbar lehnten die Familien das Werk nach seiner Vollendung aber ab, weil ihnen der Aufwand zu groß erschien. Daraufhin versiegelte Gilles die Partitur mit der Absicht, das Werk erst bei seiner eigenen Trauerfeier spielen zu lassen⁵⁵. Dort erklang es tatsächlich unter Leitung von Campra. Dann wurde es üblich, die *Messe des Morts* bei Begräbnisfeierlichkeiten für Mitglieder der königlichen Familie zu singen; sie wurde auch 1764 zu den Exequien Rameaus gesungen und zehn Jahre später zu denen Ludwigs XV.⁵⁶ Stilistisch unterscheidet sich das Werk sehr von den in Paris entstandenen Kompositionen, möglicherweise dadurch bedingt, dass Gilles weit weg von Paris in der Provence einen eigenen Stil entwickelte, der durch provencalisches Liedgut und die Volksmusik der Region beeinflusst war. Dies äußert sich beispielsweise in ungleichmäßigen Phrasenlängen und der Verwendung tänzerischer Melodik im Dreiertakt. Diese Merkmale zeigen sich auch in *GillesMM*.

Später fertigte Michel Corrette eine Fassung mit einer erweiterten Instrumentation an, um dem Zeitgeschmack in den 1760ern zu entsprechen, die sehr erfolgreich aufgeführt wurde. Weiterhin schrieb Corrette extra für die Aufführungen der *GillesMM* ein *Carillon*⁵⁷, das in den *Concerts spirituels* gegen Ende des Jahrhunderts jeweils der *Messe des Morts* folgte. In dieser Form wurde das Werk auf Bestreben Correttes im Jahr 1764 erstmals unter dem Titel «Messe des morts de feu Mr. Gilles, Maître de musique de Saint-Étienne de Toulouse, avec un Carillon ajouté pour la fin de la messe par Mr. Corrette. Le sujet de ce Carillon est à l'imitation de la sonnerie de Rouen, en usage pour les trépassés, qui est la plus triste et la plus lugubre de toute la chrétienté. A Paris, 1764»

⁵⁴ Siehe [Heyer 1998, S. 958/959].

⁵⁵ Siehe [Lemaître 1992, S. 399].

⁵⁶ Siehe [Lemaître 1992, S. 399].

⁵⁷ Siehe [Anthony 1974, S. 219].

veröffentlicht⁵⁸.

6.3.4 Campra

André Campra wurde 1660 in Aix-en-Provence geboren (Taufdatum: 4. 12. 1660 in der Église Sainte-Madeleine d’Aix) und starb am 29. 6. 1744 in Versailles. Er verbrachte sein ganzes Leben in Frankreich, obwohl sein Vater aus Turin stammte. Seine musikalische Ausbildung begann Campra als Chorknabe an der Église Saint-Sauveur in Aix-en-Provence. Wie Jean Gilles wurde auch er von Guillaume Poitevin unterrichtet. Nach seiner Ausbildung erhielt er am 4. 5. 1678 die Priesterweihe. 1679 wurde er *maître de chapelle* in Toulon⁵⁹, 1681 *maître de chapelle* von Saint-Trophime d’Arles, von 1683 bis 1694 *maître de musique* der *maîtrise* von Saint-Etienne de Toulouse. Jedoch widmete er sich nicht nur, wie diese Posten vermuten lassen könnten, der geistlichen Musik, sondern auch weltlicher Musik. Wegen der daraus resultierenden Schwierigkeiten mit dem Klerus nahm er Urlaub und wandte sich nach Paris. Er kehrte nicht mehr in die Provence zurück. Stattdessen wurde er am 22. 6. 1694 *maître de musique* von Notre-Dame in Paris. Er veröffentlichte erfolgreich zahlreiche Motetten, in denen aber wiederum sein Interesse für weltliche Gattungen ersichtlich wird; er verfasste – allerdings anonym bzw. unter dem Namen seines Bruders – sogar Opern. Dies wäre offiziell kaum möglich gewesen, da die Kluft zwischen geistlicher und weltlicher, insbesondere theatralischer oder dramatischer Musik gerade zu dieser Zeit unüberbrückbar schien und es Angehörigen des Klerus nicht geziemte, sich mit weltlicher Musik zu befassen, obwohl dies später allgemein üblich war. Da Campra sich dennoch der Komposition von *opéra-ballets* zuwandte, bat er schließlich im Jahr 1700 bei der *Église de Paris* um seine Entlassung. Zwar hatte er dadurch Nachteile in Kauf zu nehmen, konnte jedoch offenbar von seinen Einkünften als Komponist leben – zeitweise mit großem finanziellem Erfolg, teilweise allerdings auch nur unter enormen Schwierigkeiten. Er gab die meisten seiner weltlichen und geistlichen Werke selbst heraus, da er im Jahre 1704 ein Privileg auf 12 Jahre für seine Musik erhielt. Seine Erfolge waren noch schwankend, so dass er mehr und mehr begann, den Geschmack des Publikums zu beachten⁶⁰ und versuchte, die französische Tradition mit dem italienischen Stil zu verschmelzen. Dieser Konflikt zwischen italienischem und französischem Stil prägte allgemein das beginnende 18. Jahrhundert⁶¹; die Versuche, die verschiedenen Stilrichtungen zu kombinieren, mögen in Campras Fall darüber hinaus durch seine französisch-italienische Herkunft motiviert gewesen sein.

⁵⁸ Siehe [Lemaître 1992, S. 399]. „Totenmesse vom verstorbenen M. Gilles, Maître de musique von Saint-Étienne in Toulouse, mit einem Carillon (Glockenspiel) für das Ende der Messe, hinzugefügt von M. Corrette. Das Thema dieses Carillons ist die Nachahmung des Lätens von Rouen, das für die Dahingegangenen verwendet wird, und das das traurigste und schmerzlichste der gesamten Christenheit ist. Paris, 1764“ (Übers. der Verf.)

⁵⁹ Nach Baker erst 1680, vgl. [Baker 2002, S. 2].

⁶⁰ Vgl. [Bouissou 1998, Sp. 56].

⁶¹ Vgl. Kapitel 5.2, 5.3 und 6.3.1.

Ab 1721 bekleidete er möglicherweise doch wieder einen Posten, und zwar als *maître de musique* am *Collège Louis-le-Grand*, 1722 wurde er *directeur de la musique* des Fürsten von Conti, Louis-Armand de Bourbon. Mit diesen Posten schlug er, im Gegensatz zu seiner vorherigen geistlichen Karriere und dann der Zeit als freier Opernkomponist, nun eine Laufbahn im öffentlichen Leben ein. Weiterhin erhielt er in dieser Zeit von Lalande eine Teilstelle an der königlichen Kapelle. Jetzt wandte sich Campra wieder verstärkt der geistlichen Musik zu. Im Jahr 1734 übernahm er dann vollständig den Posten des *sous-maître* der königlichen Kapelle. 1742 gab er diese Aufgaben wahrscheinlich aus gesundheitlichen Gründen auf. Daneben wurde Campra im Jahre 1730 auch *inspecteur de la musique* (als einer der Direktoren) an der Oper.

Durch die ständige gleichzeitige Beschäftigung mit geistlicher und weltlicher Musik sind Campras geistliche Werke auch vom Opernstil geprägt. Er vertrat die Ansicht, dass auch geistliche oder kirchliche Musik im Konzert aufgeführt werden sollte und der Übergang zwischen den Gattungen damit fließend wäre. Mit der Gründung der *Concerts spirituels* im Jahre 1725 wurde diese Verwendung geistlicher Werke offiziell, da in diesen Konzerten häufig geistliche Werke ganz oder in Ausschnitten gespielt wurden.

Campra schrieb mehr als dreißig weltliche und über hundert geistliche Werke, vor allem Motetten (sowohl *petits* als auch *grands motets*), aber auch mehrere Messen⁶², darunter eine *Messe de Requiem* (CampraMR). Die Entstehungszeit dieser Totenmesse ist nicht ganz eindeutig, da das Autograph nicht erhalten ist, sondern nur Abschriften. Wahrscheinlich schrieb Campra dieses Werk 1722 und überarbeitete es nach 1730⁶³. Eine andere Theorie lautet, dass er den Auftrag zur Komposition des Werkes im ersten Jahr seines Dienstes an der Kathedrale Notre-Dame erhielt, da das Requiem am 23. November 1695 anlässlich eines Gedenkgottesdienstes für den verstorbenen Erzbischof von Paris, Monsignore François de Harlay, aufgeführt werden sollte⁶⁴. Da der Monsignore im Sommer gestorben war, sollte dieser Gedenkgottesdienst für die Freunde und Bekannten nach deren Rückkehr aus den Ferien stattfinden. Für diese Theorie spricht sich auch Barthélémy aus; er führt die Verwendung des *plain-chant* – als Gewohnheit aus der Zeit an Saint-Sauveur – sowie die Existenz zweier Themen, die auch im *Te Deum* erscheinen, sowie eines *carrillon*-Motivs speziell des Pariser Ritus an⁶⁵. Diese Aspekte schließen jedoch lediglich eine frühere, nicht aber eine spätere Entstehungszeit aus. Andere Verzeichnisse nennen als Kompositionsdatum des Stückes das Jahr 1722⁶⁶. Voirin nennt als weitere mögliche Entstehungsanlässe den Tod des Kardinals Dubois im Februar 1723 oder den Tod Philippe d'Orléans im Dezember 1723; auch die Entstehung

⁶² Baker spricht von mindestens vier Messen, [Baker 2002, S. 2].

⁶³ Es existiert eine Pariser Abschrift der Partitur, die nach 1730 entstand: F-Pn, Sign. ms. Rés. F. 1426. Näheres dazu vgl. [Baker 2002, S. 2].

⁶⁴ Siehe [Baker 2002, S. 2].

⁶⁵ Vgl. [Barthélémy 1957/1995, S. 57–59].

⁶⁶ Vgl. [Chase 2003, S. 142] und auch [MGG2 1994], [Bouissou 1998, Sp. 57], dessen Angaben gemeinhin als gesichert angenommen werden können.

während Campras Zeit an Notre Dame hält er für möglich⁶⁷, gibt aber in seiner Aufstellung aller Requiemversionen auch das Jahr 1722 an⁶⁸. In jedem Fall entstand das Werk entweder zu einer Zeit, in der Campra noch im geistlichen Musikleben integriert war oder in einer Lebensphase, in der er gerade im Begriff war, dorthin zurückzukehren.

Nach Baker gibt es in *CampraMR* Anleihen aus mehreren zuvor entstandenen Motetten (*De profundis*, *Te Deum*, *Beatus vir*, *Exaudit te Dominum*, *Cum invocarem*), sowie aus einer Arie der *opéra-ballet L'Europe galante*⁶⁹.

Es sind noch weitere Aufführungen des *Requiem*s überliefert: Es wurde 1748 beim Begräbnis eines Rats Herrn in Marseilles aufgeführt, und im späteren 18. Jahrhundert wurde es in Südfrankreich üblich, Teile der Requiemversionen von Gilles und Campra zu spielen, teilweise auch eine Mischung aus Sätzen beider Werke⁷⁰ – so etwa im Jahr 1805 in der Kirche Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, wo der Organist M. Supriès bei der Trauerfeier für seinen Vater *Introitus*, *Graduale* und *Offertorium* von Gilles mit *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* und *Post Communion* von Campra zusammensetzte und unter dem Titel „Messe de Mort“ aufführte⁷¹.

Allgemeine Merkmale der Kirchenmusik Campras sind eine gewisse Prägung durch den Opernstil, spürbar durch den Wechsel von *récits* und Chor, eine Mischung von italienischem und französischem Stil – französische Ornamentik in Verbindung mit italienischer Melismatik und der Rhythmik des italienischen Konzertstils – sowie die klangliche Differenzierung durch Aufteilung in einen *grand chœur* und einen *petit chœur*.

Insgesamt handelt es sich bei Campra offensichtlich um eine vielseitige, wenn nicht sogar widersprüchliche Persönlichkeit, die unterschiedliche Fähigkeiten und Neigungen vereinte: Sowohl der geistlichen als auch der Opernmusik zugetan, sowohl der Mode des italienischen Stils folgend als auch der französischen Tradition verhaftet, ergaben sich im Laufe seines Lebens Konflikte; diese jedoch sind seiner fast stets klangschönen, sehr klaren Musik selten anzumerken. Gerade der Konflikt, in den er durch seine Beschäftigung mit der Oper mit der katholischen Kirche geriet, hätte Auswirkungen auf seine Einstellung zur Kirche, seinen Glauben und damit auch auf seine Kirchenmusik haben können; solche Auswirkungen sind aber offenbar entweder nicht vorhanden oder zumindest nicht in seiner Musik hörbar.

⁶⁷ [Voirin 2001, S. 124]

⁶⁸ [Voirin 2001, S. 23]

⁶⁹ Vgl. [Baker 2002, S. 2].

⁷⁰ Dies führte teilweise zu dem falschen Schluss, Gilles und Campra hätten gemeinsam ein Werk komponiert, vgl. [Lemaître 1992, S. 266].

⁷¹ [Baker 2002, S. 3]

6.3.5 Gossec

François-Joseph Gossec wurde am 17.1. 1734 in Vergnies im Hennegau an der französisch-belgischen Grenze geboren und starb am 16. 2. 1829 in Passy. Er entstammte einer wallonischen Bauernfamilie, von deren Namen es mehrere Formen gibt: Gaussé, Gossé, Gosset, Gossez oder eben Gossec.

Gossec erhielt Unterricht in den Fächern Violine und Cembalo, Kontrapunkt und Komposition in der *maîtrise* von Sainte-Aldegonde in Maubeuge bei Jean Vanderbeelen. Weiterhin war er Sängerknabe in der *maîtrise* der Kathedrale von Antwerpen und möglicherweise in Walcourt.

Im Alter von 17 Jahren zog Gossec nach Paris (1751). Dank eines Empfehlungsschreibens für Rameau, der das Orchester Alexandre-Joseph Le Riche de la Pouplinières, eines wohlhabenden Mäzens, leitete, wurde er ab 1752 Geiger in diesem Orchester. Dort fanden nach dem Tod Rameaus unter Johann Anton Stamitz im Jahr 1754/55 bedeutende Neuerungen statt, da Stamitz die Gebräuche hinsichtlich der Instrumentation – die Verwendung der Klarinette und eine größere Bedeutung der Holzbläser allgemein – sowie den Einsatz dynamischer Effekte aus der Mannheimer Schule nun auch in Paris etablierte. So lernte Gossec diese neuen Entwicklungen unmittelbar kennen.

Gossec komponierte in dieser Zeit Instrumentalmusik, u. a. Triosonaten und Symphonien; die erste Veröffentlichung war diejenige seines op. 3 (6 Symphonien) im Jahr 1756⁷². Am 11.10. 1759 heiratete er die Amsterdamer Cembalistin Marie-Elisabeth Georges; 1760 wurde sein Sohn Alexandre François Joseph geboren. Gossecs Bühnenerwerke aus dieser Zeit waren nicht erfolgreich, im Gegensatz zu seiner *Missa pro defunctis* oder *Grande Messe des Morts*, die 1760 entstand und im Mai des Jahres in der Jakobinerkirche in der Rue Saint-Jacques in Paris uraufgeführt wurde. Das Stück wurde dann bis zur Revolution noch häufiger aufgeführt. Die genaue Entstehungsgeschichte bzw. der Anlass zur Komposition des Werkes sind leider nicht bekannt. Es besteht allerdings die Theorie, es sei ein Auftrag von Louis-Joseph de Bourbon anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für seine Tochter Marie, die ein Jahr zuvor im Alter von vier Jahren gestorben war, und seine Frau Elisabeth, die am 9. 3. 1760 starb⁷³.

Zu seiner Requiemvertonung ist anzumerken, dass der Originaltitel *Messe des Morts avec la prose* lautet und das Werk dem Direktor des *Concert des amateurs* gewidmet war. Es wurde von seiner Entstehung 1760 bis 1814, wo es zum Jahrestag von Grétrys Tod erklang, häufig ganz oder in Auszügen gespielt; besonders das *Dies irae* wurde oft in den *Concerts spirituels* aufgeführt.

In der Zeit nach 1760 stand Gossec im Dienste mehrerer Aristokraten: von 1762 bis 1771 beim Prince de Condé, auch war er bei Louis-Joseph de Bourbon als Dirigent des Theaters in Chantilly angestellt, und ab April 1766 war er beim Prince de Conti, Louis-François de Bourbon tätig. Ab 1765 wandte Gossec sich der zu dieser Zeit modernen

⁷² Ein Werkverzeichnis der Kompositionen Gossecs findet sich in [Role 2000, S. 287–303].

⁷³ Siehe zur Zeit <http://members.klosterneuburg.net/handerle/gossec.htm>.

und beliebten *opéra comique* zu und komponierte einige Werke, die teils erfolgreich waren, teils aber auch negativ aufgenommen wurden. Nach den großen Erfolgen Grétrys gab Gossec die Beschäftigung mit dieser Gattung wieder auf. Weiterhin organisierte Gossec Konzerte und hatte leitende Positionen in einigen Pariser Musikinstitutionen inne. Erwähnenswert ist die Gründung der *Concerts des amateurs* 1769, die privat von Pariser Bürgern gefördert wurden. Bei diesen Konzerten, die bis 1781 stattfanden, wurde nur Instrumentalmusik gespielt. Gossec beteiligte sich aber schon ab 1773 an der Leitung der *Concerts spirituels*, bei denen auch Vokalmusik aufgeführt werden konnte, da bei diesen Konzerten auch ein Chor zur Verfügung stand. Unter seiner Leitung blühte diese Konzertreihe auf, da das Orchester vergrößert wurde; Gossec hatte hier die Gelegenheit, auch zahlreiche eigene Werke aufzuführen. In diesem Zusammenhang wurde am 8. 4. 1773 auch seine *Messe des Morts* aufgeführt. Einen besonderen räumlichen Effekt erzielte er durch die separate Aufstellung eines „Engelschores“.

Gegen Ende des Jahres 1774 wurde er *maître de musique pour le service du théâtre* in der *Académie Royale de musique*. Vom 17. 3. 1780 an war er *sous-directeur* der *Opéra* und von 1782 bis 1784 an der Leitung beteiligt, war aber wiederum auf diesem Gebiet nicht besonders erfolgreich.

Daraufhin wurde er pädagogisch tätig, indem er 1784 den Posten des *Directeur de l'École de chant et de déclamation* annahm. Dieser Posten war zuvor Piccinni angeboten worden, der ihn aber abgelehnt hatte. Diese Schule bildete Sänger, Sängerinnen und Komponisten aus und bestand auch – als eine der wenigen Institutionen dieser Art – während der Revolution weiter. 1789 wurde er zum *directeur de la musique* der *fêtes nationales* ernannt⁷⁴ sowie zum Leutnant und Co-Direktor des Musikkorps der neu gegründeten Nationalgarde⁷⁵. Außerdem war er in der von B. Sarrette 1792 gegründeten *École de musique militaire* tätig; dort oblag ihm die musikalische Unterweisung der Schüler. Gossec und Sarrette machten aus dieser Schule im August 1795 das *Conservatoire*.

Es wird deutlich, dass Gossec nicht wie andere Komponisten durch die Revolution in seiner Arbeit behindert wurde oder gar ganz die Basis seiner Existenz verlor, sondern dass sich ihm im Gegenteil neue Betätigungsfelder erschlossen, durch die er möglicherweise noch erfolgreicher als zuvor wurde. Er wirkte jedoch nicht nur pädagogisch, denn er wurde auch mit der Komposition von Werken für Jahrestage, Gedenkveranstaltungen und ähnliche Anlässe beauftragt. In diesem Zusammenhang entstanden beispielsweise auch ein *Te Deum* und der bekannte *Marche lugubre*, weiterhin mehr als vierzig Revolutionshymnen und Märsche. Somit passte Gossec sich relativ problemlos an die Gegebenheiten und Anforderungen der Revolution an und gewann neues Ansehen: „Gossec wurde zu einem offiziellen Komponisten der Revolution“⁷⁶. Launay stellt fest: «L'auteur le plus fécond a été Gossec, qui, de 1789 à 1799, a composé plus de trente-cinq

⁷⁴ [Landormy 1944, S. 8]

⁷⁵ Siehe zur Zeit <http://members.klosterneuburg.net/handerle/gossec.htm>.

⁷⁶ [Schneider 1998, Sp. 1373]

œuvres de circonstance, en français.»⁷⁷

Trotzdem verlagerte sich Gossecs Tätigkeit mehr in den pädagogischen Bereich: Er begann in den 1790er Jahren auch, an einem Lehrwerk für Komposition zu schreiben, und ab 1799 standen sein Unterricht am *Conservatoire* und die Entwicklung von Lehrmethoden für dessen Schüler im Vordergrund. In der Zeit des Empire (1804–1815) und der Restauration (1815–1830) komponierte er immer weniger. Eine der wenigen Arbeiten aus dieser Zeit ist die Bearbeitung seiner *Messe des Morts* für die Totenfeier Grétrys zu dessen erstem Todestag im Jahr 1814. Nach der Schließung des *Conservatoire* im Jahr 1816 lebte Gossec von den Pensionen seiner verschiedenen Ämter und verbrachte seine letzten Lebensjahre relativ zurückgezogen in Passy nahe Paris.

Zu seinen Kompositionen kann man bemerken, dass sie teils vom italienischen Stil beeinflusst sind; er selbst nennt Sacchini, Jomelli, Paisiello, Zingarelli, Guglielmi und Cimarosa als Repräsentanten einer vorbildlichen Ästhetik⁷⁸. Er beteiligte sich nicht am Streit der Gluckisten und Piccinisten, arbeitete aber häufiger für Gluck⁷⁹. In Paris war er über 70 Jahre lang eine der Hauptfiguren des Pariser Musiklebens: Aufgrund seines nicht nur für damalige Zeiten extrem langen Lebens erlebte er das *Ancien Regime*, die französische Revolution, Napoleon und die Restauration mit, also mehrere sehr unterschiedliche historische Zeitabschnitte. Mozart lernte ihn im Jahr 1778 auf einer seiner Parisreisen kennen⁸⁰; Gossecs Requiem hatte sicher Einfluss auf Mozarts Vorstellungen von einer Totenmesse.

Es gab noch zu Gossecs Lebzeiten mehrere Veröffentlichungen seiner Requiemvertonung; der ersten Ausgabe im Jahr 1780 folgten weitere, teils bearbeitete Ausgaben⁸¹. Bis zum Jahr 1792 sind fünfzehn Aufführungen der *Messe des Morts* belegt⁸², beispielsweise in den *Concerts spirituels* und bei den Jakobinern. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass bereits am 6. 8. 1789, also nur drei Wochen nach dem Sturm auf die Bastille, Gossecs *Messe des Morts* zur Erinnerung an die Opfer – genau gesagt: die Bürger, die für das Gemeinwohl gestorben waren – aufgeführt wurde, weiterhin am 22. 8. 1789 in St.-Laurent und am 31. 8. 1789 in Ste.-Marguerite⁸³. Somit wurde ausgerechnet ein Kirchenmusikwerk zur Revolutionsmusik.

Weitere Aufführungen erfolgten bei der Totenfeier für Admiral Bruix im März 1805, beim Leichenbegängnis für André Ernest Modeste Grétry (gest. 24. 9. 1813) sowie zum

⁷⁷ [Launay 1993, S. 485] „Der fruchtbarste Komponist war Gossec, der von 1789 bis 1799 mehr als 35 französische Gelegenheitswerke geschrieben hat.“ (Übers. der Verf.)

⁷⁸ Vgl. [Schneider 1998, Sp. 1374].

⁷⁹ Er komponierte beispielsweise Ballettmusiken für Glucks Opern oder war als Arrangeur tätig.

⁸⁰ Siehe Stefan W. Römmelt: Kurzbiogramm Gossec, in: revolution.historicum-archiv.net, zur Zeit unter <http://www.revolution.historicum-archiv.net/biographien/gossec.html>, und [Role 2000, S. 52].

⁸¹ Vgl. [Krones 1987, S. 5]

⁸² [Krones 1987, S. 4]

⁸³ Siehe zur Zeit <http://members.klosterneuburg.net/handerle/gossec.htm>.

Jahresgedenken an Grétrys Tod im Jahr 1814⁸⁴. Die nächste belegte Aufführung fand dann erst am 8. 4. 1911 in Berlin im Rahmen der „Niederländisch-Historischen Konzerte“ in der Hochschule für Musik statt; in der Zwischenzeit blieb das Werk unbeachtet, und auch heutzutage gehört es nicht zum Konzertrepertoire.

Zu Lebzeiten war Gossec anerkannt und berühmt, was auch durch die politischen Umstände nicht beeinträchtigt wurde – Gossec profitierte sogar eher davon; abgesehen von seinen zahlreichen Ämtern wurde er beispielsweise im Jahr 1804 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, was eine große Auszeichnung bedeutete⁸⁵. Angesichts seiner Kompositionen kann man dies wohl kaum darauf zurückführen, dass er sich opportunistisch an die jeweiligen Gegebenheiten angepasst hätte und Rücksicht auf Traditionen oder Geschmack genommen hätte, vielmehr scheint sein Werk eher außergewöhnlich und deshalb unabhängig von äußeren Gegebenheiten, sozusagen allgemein gültig, gewesen zu sein. Heutzutage ist Gossec erstaunlicherweise allgemein nicht sehr bekannt; am ehesten sind noch seine Instrumental- und Kirchenwerke geschätzt, so seine zahlreichen Symphonien.

6.3.6 Cherubini

Maria Luigi Cherubini, meist nur Luigi Cherubini genannt, stammte aus Italien; er wurde am 14. 9. 1760 in Florenz geboren und verbrachte auch einen nicht geringen Teil seines Lebens in Italien. Da sein Vater Cembalist – *maestro al cymbalo* – am Florentiner *Teatro della Pergola* war und seinem Sohn den ersten Musikunterricht gab, erfuhr Luigi Cherubini bereits früh eine musikalische Prägung. Weiteren Unterricht im Kontrapunkt erhielt er dann von B. Felici und dessen Sohn. So bekam er eine gründliche musikalische Ausbildung.

Bereits in seiner Jugend schrieb er zahlreiche Werke. In dieser frühen Schaffensperiode unternahm er Versuche in verschiedensten Gattungen; während er sich später vor allem der italienischen Oper widmete, komponierte er zunächst hauptsächlich Kirchenmusik. Es entstand aber auch eine Kantate, deren Aufführung im Jahr 1774 den Großherzog der Toskana veranlasste, Cherubini zu einem Stipendium für das Studium bei G. Sarti zu verhelfen, so dass er vom März 1778 bis zum Februar 1781 bei Sarti in Bologna und Mailand studieren konnte. Cherubini schrieb in der Zeit bis 1784 sowohl Kirchenmusik als auch vokale Kammermusik und etliche Opern, war also auf allen Gebieten gleichermaßen tätig. Um sich auch im Ausland zu präsentieren, unternahm er eine Reise, die ihn im Herbst 1784 nach London führte, von wo aus er dann – nachdem seine Oper *Il Giulio Sabino* ein Misserfolg geworden war – im Juli 1786 nach Paris ging, wo er 1784 und 1785 bereits einige kürzere Aufenthalte verbracht und Kontakte geknüpft hatte. Nun ließ er sich endgültig in Paris nieder, wo er rasch erfolgreich war und sich auch sehr wohl fühlte. Hier beginnt seine mittlere Schaffensperiode, in der er sich der

⁸⁴ Eine Liste der Aufführungen zwischen 1760 und 1814 findet sich bei Role, siehe [Role 2000, S. 305–307].

⁸⁵ Siehe zur Zeit <http://members.klosterneuburg.net/handerle/gossec.htm>.

französischen Oper zuwandte. Allerdings gestaltete sich die Opernkomposition für ihn zunächst schwierig, da er die französische Sprache noch nicht beherrschte. Wohl auch deshalb muss es ihm gelegen gekommen sein, dass Viotti und andere Persönlichkeiten eine Gesellschaft zur Aufführung italienischer Opern gründeten, deren Leiter Cherubini wurde. Diese Gesellschaft setzte ihre Arbeit zunächst offenbar auch während der Revolution fort, bis sie sich im Sommer 1792 aufgrund ihrer aristokratischen Gesinnung auflösen musste. Cherubini litt zu dieser Zeit bereits an einer Nervenerkrankung und zog nun für einige Zeit in die Normandie. 1793 kehrte er nach Paris zurück und heiratete 1794 Anne Cécile Tourette. Im Jahr 1795 dann wurde Cherubini zu einem der Inspektoren des *Conservatoire* ernannt, das aus dem *Institut national de musique* hervorging. Nach der Machtübernahme Napoleons geriet Cherubini in berufliche Schwierigkeiten, da sich seine Beziehung zu Napoleon konfliktreich gestaltete. Sowohl persönliche als auch finanzielle Krisen waren die Folge.

Daher nahm er gern eine Einladung nach Wien an, wo er die Zeit von 1805 bis 1806 verbrachte. Die Rückkehr nach Paris bedeutete dann wieder einen Rückschlag für ihn; er war von Selbstzweifeln gequält und komponierte kaum noch. Bei einem Erholungsaufenthalt in Belgien kehrte er zur Komposition von Sakralmusik zurück. Nach der Machtübernahme der Bourbonen erfuhr Cherubini endlich wieder Anerkennung, indem er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und in die Akademie der Schönen Künste am *Institut de France* aufgenommen wurde. Da einerseits seine Opern dennoch nicht den gewünschten Erfolg erzielten und andererseits das *Conservatoire* von einschneidenden Sparmaßnahmen betroffen war, kam Cherubini die Ernennung zum *surintendant de la musique du roi* sehr gelegen. Damit war er – im Wechsel mit Le Sueur – für die Kirchenmusik der *Chapelle royale* verantwortlich und begann, besonders in der ersten Zeit in dieser neuen Position, sehr viel Kirchenmusik zu schreiben. Dies bedeutete den Beginn seiner dritten Schaffensperiode, in der er sich vorrangig der Kirchenmusik widmete. In diese Zeit fällt auch die Komposition seiner ersten Requiemvertonung in c-Moll, die er im Jahre 1816 im Auftrag Ludwigs XVIII. für eine Gedächtnisfeier im Rahmen einer kirchlichen Trauerfeier für Ludwig XVI. schrieb, der während der Revolution im Jahre 1793 hingerichtet worden war. Das Werk wurde am 21. 1. 1817 (dem Jahrestag der Hinrichtung) bei dem Gottesdienst zur Erinnerung an Ludwig XVI. in der Pariser Kirche St. Denis uraufgeführt⁸⁶. Das Werk wurde schnell sehr bekannt; es wurde zu Beethovens Trauerfeier sowie zu den Exequien für Adrien Boieldieu aufgeführt und beeinflusste Komponisten wie Schumann und Rheinberger. So brachte diese Zeit wieder zunehmenden Erfolg für Cherubini. Er hatte dieses Werk eigentlich auch für seine eigene Trauerfeier vorgesehen; da jedoch der Erzbischof von Paris Bedenken wegen der Verwendung von Frauenstimmen äußerte, schrieb Cherubini ein weiteres Requiem in d-Moll ausschließlich für Männerstimmen.

Seine pädagogische Tätigkeit nahm wieder zu, als er am zeitweise in *École royale*

⁸⁶ An einigen Stellen findet man noch immer das Jahr 1816 als Jahr der Uraufführung, so beispielsweise bei [Chase 2003, S. 191], jedoch scheint inzwischen das Jahr 1817 gesichert, siehe [Hochstein 1998, Sp. 865].

de musique et de déclamation umbenannten *Conservatoire* zunächst Professor für Kontrapunkt, 1822 dann Direktor wurde. Unter seiner Leitung wurde das *Conservatoire* zu einem äußerst anerkannten Institut. Louis Philippe, der 1830 durch die Julirevolution an die Macht kam, löste die *Chapelle royale* auf, so dass Cherubini seinen dortigen Posten als *surintendant* verlor. Cherubini behielt die Leitung des *Conservatoire*, bis er auch diesen Posten aufgrund seines Gesundheitszustandes 1842 aufgeben musste. Als Anerkennung für seine Dienste wurde er als erster Musiker überhaupt zum Kommandeur der Ehrenlegion ernannt. Dies zeigt, welche Bedeutung er für das damalige Musikleben hatte und welche Anerkennung er – trotz der Schwierigkeiten, die er zeitweise beruflich zu durchleiden hatte – schließlich erfuhr. So erhielt er nach seinem Tod am 15. 3. 1842 auch ein Staatsbegräbnis, das durch seine eigene Requiemvertonung in d-Moll musikalisch gestaltet wurde.

Bezüglich der beiden Requiemvertonungen Cherubinis ist festzustellen, dass durch die Komposition von Trauermusiken im Jahr 1797 auf die Meldung von Haydns angeblichem Tod hin schon früher eine Beschäftigung mit dem Thema Tod stattfand. Die Partitur des *Requiem* in c-Moll erschien in Paris im Jahr 1819. Damit war es eines der ersten größeren, auf einen offiziellen Auftrag hin entstandenen und musikalisch bemerkenswerten Werke nach der Revolution. Es markiert gewissermaßen eine Wiederaufnahme der Kirchenmusik im größeren Stil, und gleichzeitig ist es ein persönlicher Neubeginn im Leben Cherubinis, da er nach einer schwierigen Zeit beruflich nun wieder erfolgreicher wurde, und es bedeutet durch seine stärkere Hinwendung zur Kirchenmusik auch den Beginn einer neuen Schaffensperiode. Dies wird in der Musik deutlich, die sich stilistisch doch stark beispielsweise von der früher entstandenen Messe in d-Moll abhebt, die eher der klassischen Tradition verhaftet ist, während seine späteren Kirchenmusikwerke stark romantische Züge tragen. Es sind zahlreiche weitere Aufführungen in Frankreich und auch im übrigen Europa belegt, so in Paris, aber auch in Straßburg, Wien, Berlin, München, zahlreichen anderen deutschen Städten schon im Verlauf des 19. Jahrhunderts; zum Gedenken bzw. zu Totenfeiern für Ludwig XVI., XVII. und XVIII., Méhul, Boieldieu, Beethoven, Totenfeiern für Cherubini selbst in Toulouse am 16. 6. 1842; aber auch in normalen Konzerten (am Wiener Konservatorium 1834, in der Berliner Gesellschaft der Musikfreunde 1824, in Leipzig als Abonnementskonzert 1832, 1834 in Düsseldorf unter Mendelssohn)⁸⁷. Es existieren auch zahlreiche Abschriften und Ausgaben des Werkes⁸⁸.

Das *Requiem* in d-Moll, begonnen am Anfang des Jahres 1836, beendet am 24. 9. 1836 in Montlignon, wurde am 21. 1. 1837 in St. Denis in Paris zu einer politischen Veranstaltung uraufgeführt⁸⁹. Weiterhin erklang es zu Totenfeiern für Cherubini in der Kirche

⁸⁷ Genaue Daten und Umstände dieser und weiterer Aufführungen sind in [Ternes 1980, S. 84–87] nachzulesen.

⁸⁸ Siehe Verzeichnis in [Ternes 1980, S. 72–82].

⁸⁹ Siehe [Ternes 1980, S. 96], obwohl Voirin als erste komplette Aufführung ein Konzert am 24. 3. 1838 unter der Leitung von Habeneck im *Conservatoire* nennt, siehe [Voirin 2001, S. 181]; die Ergebnisse Ternes' können aber als wissenschaftlich fundierter angesehen werden.

Saint-Gaetan zu Florenz am 22. 4. 1842 und im selben Jahr in Pisa. Zahlreiche weitere Aufführungen in Paris, Wien und im deutschsprachigen Raum sind belegt⁹⁰. Die Partitur erschien in Paris nach 1836⁹¹.

Besondere Merkmale von Cherubinis Kompositionsstil sind seine große satztechnische Fertigkeit, die er aufgrund einer guten Ausbildung noch in Italien erwerben konnte⁹², und seine Instrumentationskunst. Insbesondere die Individualisierung der Holzbläser, Harmonisierungen mit chromatischen Wendungen (z. B. D_{\flat}^{\flat}), interessante formale Lösungen, das Wort-Ton-Verhältnis und die Verwendung des für die französische Kirchenmusik typischen dreistimmigen Chores prägen seinen Stil. In beiden Requiemversionen berücksichtigt er einen weiteren typisch französischen Brauch, während der Wandlung eine eucharistische Motette singen zu lassen.

Seine besondere Fähigkeit auf dem Gebiet der polyphonen Satztechnik kam ihm zugute, als er sich während seiner letzten Schaffensperiode verstärkt von der Oper zur Kirchenmusik hinwandte. Diese Hinwendung zur Kirchenmusik war nach dem völligen Erliegen des religiösen Lebens während der Revolution auch allgemein ein Zeichen des Neuanfangs der Kirchenmusik in Frankreich.

Die Rezeption seiner Werke war zu Cherubinis Lebzeiten bereits sehr unterschiedlich; heutzutage ist seine Musik leider zum Teil noch immer unentdeckt und unbekannt.

6.3.7 Berlioz

Hector Berlioz, eigentlich Louis-Hector Berlioz, wurde am 11. 12. 1803 in La Côte-Saint-André (Isère) geboren. Er wurde von seinem Vater, einem angesehenen Arzt, in klassischem Latein, französischer Literatur, Geschichte und Anatomie unterrichtet. Weiterhin nahm er Musikunterricht bei seinem Onkel Félix Marmion und ab 1817 Flötenunterricht bei einem Geiger des Lyoner Theaters. Berlioz brachte sich selbst das Gitarrenspiel bei und bildete sich theoretisch mithilfe der Werke Rameaus und Catels weiter. In dieser Zeit begann er mit ersten eigenen Kompositionsversuchen.

Im Oktober 1821 reiste Berlioz nach Paris, um auf Wunsch seines Vaters sein Medizinstudium an der *Faculté de Médecine* der *Université Royale de France* aufzunehmen. Durch die Pariser Oper, insbesondere die Werke Glucks, Spontinis und Le Sueurs, beeindruckt, begann er sich mehr mit Musik zu beschäftigen und studierte in der Bibliothek des *Conservatoire* zahlreiche Partituren. Le Sueur wurde schließlich sein erster – zunächst noch privater – Kompositionslehrer. Am 26. 8. 1826 erfolgte nach der Zustimmung Cherubinis, zu dieser Zeit Direktor des *Conservatoire*, die reguläre Aufnahme in Le Sueurs Klasse sowie am 2. 10. 1826 auch in Reichas Kontrapunktklasse, so dass er nun eine umfassende Ausbildung genießen konnte. Um seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können,

⁹⁰ Siehe [Ternes 1980, S. 96–97].

⁹¹ Weitere Abschriften und Ausgaben siehe [Ternes 1980, S. 90–96].

⁹² Dies unterscheidet ihn von zahlreichen französischen Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vgl. Kapitel 5.

arbeitete Berlioz als Chorist am *Théâtre des Nouveautés* sowie als Musiklehrer; er litt jedoch trotzdem ständig unter Geldmangel. Diese Zeiten hat er in seinen Memoiren sehr anschaulich beschrieben⁹³.

Prägende und inspirierende Ereignisse dagegen waren die Aufführungen von Goethes *Faust*, der Schauspiele Shakespeares und der Sinfonien Beethovens. In dieser Zeit, im Jahr 1829, entstand die *Symphonie fantastique*, die unter der Leitung Habenecks uraufgeführt wurde. Im Jahr 1830 gewann Berlioz nach mehreren vergeblichen Versuchen den Rompreis, der ihm ein Stipendium für fünf Jahre zusicherte, unter der Bedingung, zunächst einen Studienaufenthalt in Rom zu verbringen. Zwar hätte er diese Reise wohl lieber umgangen, einerseits, um nicht beim Pariser Publikum in Vergessenheit zu geraten, andererseits wegen seiner gerade erfolgten Verlobung, doch trotz einiger diesbezüglicher Versuche und Eingaben musste er die Reise nach Rom antreten, wo er am 10. 3. 1831 eintraf. Dieser Aufenthalt hatte leider nicht nur, wie von Berlioz befürchtet, die Auflösung seiner Verlobung zur Folge, sondern brachte Berlioz zudem wenig neue Erkenntnisse und Inspiration; er nutzte die Zeit lieber zu Exkursionen nach Florenz, Neapel und Subiaco, ehe er schließlich vorzeitig im Mai 1832 nach Frankreich zurückkehrte. Er verbrachte zunächst längere Zeit bei seinen Eltern und traf erst im November 1832 wieder in Paris ein. 1833 heiratete er die englische Schauspielerin Harriet Smithson, die er bereits seit vielen Jahren bewunderte. Neben der Komposition widmete sich Berlioz auch dem Schreiben und bestritt den Lebensunterhalt der Familie – im August 1834 wurde sein Sohn Louis geboren – mit journalistischen Tätigkeiten. Er versuchte auf diesem Wege, das Pariser Publikum von seiner Musikauffassung zu überzeugen und erlangte den Ruf eines kompetenten Musikkritikers. Trotzdem war er stets in Sorge, sowohl das Publikum als auch andere Musiker könnten seinen eigenen Werken gegenüber nicht das nötige Verständnis aufbringen, weshalb er immer seltener Aufführungen seiner Werke der Leitung anderer Dirigenten anvertraute, sondern selbst die Leitung übernahm; aus dem gleichen Grund verzögerte er die Herausgabe seiner Werke.

Im März 1837 erhielt er vom Innenminister Adrien de Gasparin den Auftrag, ein Requiem für die Gedenkfeierlichkeiten der Julirevolution⁹⁴ zu komponieren. Nach großen Schwierigkeiten wurde das Werk nicht zu diesem Anlass aufgeführt (wo stattdessen das *Requiem* in d-Moll von Luigi Cherubini gespielt wurde⁹⁵), jedoch am 5. 12. 1837 beim Staatsbegräbnis des in Algerien gefallenen Generals Charles Denys, Comte de Damrémont, in St.-Louis des Invalides. Auch diese Aufführung und die vorangehenden Proben fanden unter schwierigen Bedingungen statt; die Aufführung war aber schließlich dennoch erfolgreich⁹⁶.

In dieser Zeit versuchte sich Berlioz mit der Komposition des *Benvenuto Cellini* (H76)

⁹³ Siehe [Berlioz 1979, S. 39 ff.] oder [Berlioz 1870, S. 40 ff.].

⁹⁴ 28. 7. 1830, siehe Kapitel 5.1.

⁹⁵ [Tranchefort 1993, S. 69]

⁹⁶ Eine genaue Beschreibung der Geschehnisse findet sich in den Memoiren, [Berlioz 1979, S. 202–210] oder [Berlioz 1870, S. 196–203].

erstmalig auch an der Gattung der Oper, leider jedoch erfolglos. Ab 1838 arbeitete er dann in der Bibliothek des *Conservatoire*, um sich ein regelmäßiges Einkommen zu sichern. Durch eine großzügige finanzielle Zuwendung Paganinis war es ihm möglich, seine journalistischen Tätigkeiten eine Zeit lang zu unterbrechen und sich der Komposition zuzuwenden; es entstanden *Roméo et Juliette* (1839) und die *Grand Symphonie funèbre et triomphale* (1840, wiederum ein Auftragswerk für die Einweihung der Colonne de Juillet zum 10. Jahrestag der Julirevolution). Da er seine Werke nicht zum Druck freigab, jedoch eine Nachfrage nach Aufführungen auch im Ausland bestand, begab er sich ab 1841 auf eine Reihe von Konzertreisen vor allem im deutschsprachigen Raum, später auch nach Russland und England, wo er große Erfolge feierte. Diese Reisen bildeten einen Ausgleich zu weiteren Misserfolgen in Frankreich wie beispielsweise der Aufführung der *Damnation de Faust* (1846, H111) in Paris. Bei weiteren Aufführungen im Ausland stellte sich der gewünschte Erfolg jedoch ein. Auf einer seiner Reisen nach London lernte er Richard Wagner kennen, der ihn offenbar sehr verehrte, dessen Werke Berlioz jedoch in seinen Kritiken scharf angriff. Zu Franz Liszt dagegen, der sich um Aufführungen der Werke Berlioz' in Weimar bemühte und ihm dort zu großem Erfolg verhalf, bestand ein enger Kontakt. Über diese Diskrepanz zwischen dem Ansehen, das er im Ausland genoss, und dem geringen Erfolg in Frankreich schreibt Berlioz:

«Oui, c'est bien cela, le gros public, à Paris, voulait de la musique qui berçât, même dans les situations les plus terribles, de la musique un peu dramatique, mais, pas trop claire, incolore, pure d'harmonies extraordinaires, de rythmes insolites, de formes nouvelles, d'effets inattendus ; de la musique n'exigeant de ses interprètes et de ses auditeurs ni grand talent ni grande attention. C'était un art aimable et galant, en pantalon collant, en bottes à revers, jamais emporté ni rêveur, mais joyeux et troubadour et *chevalier français*... de Paris.

On voulait autre chose, il y a quelques années ; quelque chose qui ne valait guère mieux. Maintenant on ne sait ce qu'on veut, on plutôt on ne veut rien du tout.

Où diable le bon Dieu avait-il la tête quand il m'a fait naître *en ce plaisant pays de France ?*»⁹⁷

Allerdings äußert er sich an anderen Stellen ebenso vernichtend über das Musikleben

⁹⁷ [Berlioz 1870, S. 94–95]. „Auch das große Publikum wollte, selbst für die schrecklichsten Situationen, eine besänftigende Musik, zwar dramatisch angehaucht, aber eine nicht zu deutliche Musik, farblos, frei von neuen Harmonien, von neuen Formen, von ungewöhnlichen Rhythmen, von unerwarteten Effekten, eine Musik, die von den Ausübenden wie von den Zuhörern weder großes Talent noch sonderliche Aufmerksamkeit verlangt. Man wollte einen lebenswürdigen, gefälligen Stil, mit anliegenden Hosen und Stulpenstiefeln, weder heftig noch träumerisch, sondern heiter, einen Troubadour, einen französischen Ritter ... aus Paris. Vor einigen Jahren wollte man etwas anderes, etwas, das kaum besser war. Jetzt weiß man nicht, was man will, oder vielmehr, man will gar nichts. Wo, zum Teufel, hatte der liebe Gott den Kopf, als er mich in diesem anmutigen Frankreich zur Welt kommen ließ?“ (Übers.: [Berlioz 1979, S. 95–96])

in Deutschland und Italien⁹⁸. Ab 1849 lebte Berlioz wieder regelmäßig in Paris und versuchte erneut, dort ebenfalls als Komponist zu Ansehen zu gelangen, was zunächst nicht gelang; eine von ihm ins Leben gerufene Konzertreihe scheiterte. Im Jahr 1854 starb seine Frau, von der er sich allerdings schon zuvor getrennt hatte, so dass er nun die Sängerin Mario Recio heiraten konnte. Endlich wurde ihm 1856 mit seiner Wahl ins *Institut de France* eine erste offizielle Anerkennung zuteil; auch finanzielle Erfolge stellten sich ein. So konnte Berlioz sich vom Journalismus, aber auch weitgehend vom Komponieren zurückziehen und – trotz angeschlagener Gesundheit – weitere Konzertreisen unternehmen. Nach dem Tod seiner zweiten Frau im Jahr 1862 und dem Tod seines Sohnes im Jahr 1867 vereinsamte Berlioz allerdings zunehmend, und auch sein gesundheitlicher Zustand verschlechterte sich weiterhin. Nach der Rückkehr von einer letzten Reise nach St. Petersburg von 1867 bis 1868 erlitt er zwei Schlaganfälle und starb am 8. 3. 1869 in Paris.

Sein Œuvre ist äußerst umfangreich, so dass hier keine umfassende Beschreibung seiner Werke erfolgen kann⁹⁹.

Sein musikalischer Stil war zu Lebzeiten umstritten; erstaunlich mutet die Tatsache an, dass er im gesamten europäischen Ausland so erfolgreich sein konnte, während er in Frankreich zeitlebens um Anerkennung ringen musste. Möglicherweise liegt dies an seinem für die Zeit sehr untypischen Stil: Dieser könnte einerseits mit seiner großen geistigen Unabhängigkeit zusammenhängen – denn er verfolgte stets bevorzugt eigene Wege, statt sich beeinflussen zu lassen –, andererseits könnte er aber auch in seinem zunächst ungewöhnlichen Ausbildungsweg begründet sein:

„Bis heute bleibt es rätselhaft, wie Berlioz sich seine musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten hatte aneignen können, die ihn zu solch einem bewundernswerten Œuvre befähigten. ... Andererseits ist es Berlioz zum Vorteil geraten, gerade nicht von Anfang an in die üblichen Bahnen gelenkt worden zu sein, sondern sich sein eigenes Verhältnis nicht nur zum musikalischen Satz, sondern grundsätzlich zum musikalischen Denken erobern zu müssen.“¹⁰⁰

Die Harmonik bildet das wichtigste Kriterium seines Kompositionsstils, möglicherweise durch seine frühe Beschäftigung mit den theoretischen Werken Rameaus und insbesondere Catels, dessen System keine Differenzierung zwischen Dissonanz- und Konsonanzgraden kannte, sondern nur als einzige Regel, dass das Ohr zufrieden zu stellen wäre. Nach Rushton war die Melodik dagegen weniger kunstvoll; er bemerkt: „When the acres of timpani come into play, the graves do indeed seem to open and the melodic poverty of the declamation hardly matters.“¹⁰¹; was aber an vielen Stellen unzutreffend

⁹⁸ Vgl. beispielsweise [Berlioz 1979, S. 64, 154–159, 184–187] oder [Berlioz 1870, S. 63–64, 149–154, 178–182].

⁹⁹ Hierzu siehe die ausführliche Darstellung im Kapitel „A Biography of Berlioz’s Music“, [Rushton 2001, S. 1–67].

¹⁰⁰ [Berger 1998, Sp. 1339–1340]

¹⁰¹ [Rushton 2001, S. 40]

ist¹⁰², wie auch Barzun feststellt:

«Berlioz pense en premier lieu une idée mélodique dont il recherche les développements et les illustrations expressives. Qui plus est, la mélodie est un élément d'unité ... C'est la mélodie, avec ses ramifications, le rythme et le timbre qui constituent la structure de l'œuvre.»¹⁰³

Berlioz fand zu einer für seine Zeit revolutionären Harmonik, die den Rahmen der Tonalität sprengte. Dies wird stellenweise auch in *BerliozGMM* sehr deutlich. Für Berlioz waren nicht kompositorische oder auch liturgische Regeln, die er nicht gutheißen konnte, sondern die Ausdrucksqualität der Musik vorrangig. Berger bemerkt hierzu:

„Das klassizistische Ideal einer ‚wahren‘ Musik ließ sich am besten unabhängig von szenischen Bedingungen in oratorienartigen Werken wie eben *La Damnation de Faust* verwirklichen. Vor allem aber in seinen liturgischen Werken wie dem Requiem und dem Te Deum konnte er sich, von allen Gattungsrücksichten und formalen Experimenten befreit, ganz seinem klassizistischen Musikideal hingeben. In kaum einem anderen Werk scheint das Vorbild des Lehrers Le Sueur und dessen *Musique de Noël* so deutlich durch wie in diesen beiden groß angelegten und durch entsprechende Effekte herausragenden Werken. Dabei war Berlioz von Anfang an dieser Sprachwelt verhaftet, hatte er doch den eindrucksvollen Fanfarensatz am Beginn des ‚*Tuba mirum*‘ im Requiem unverändert aus der *Messe solennelle* von 1824 übernommen¹⁰⁴. ... Solche musikalischen Möglichkeiten, die das 19. Jh. entwickelt hatte, ließen sich nicht mit den Forderungen einer kirchenmusikalischen Restauration vereinen, der Berlioz denn auch zeitlebens ablehnend gegenüberstand.“¹⁰⁵

Wolf Rosenberg schreibt im Vorwort zu den Memoiren:

„Auch sah er sich zwar als Neuerer, aber allzu bescheiden als einen, der auf bereits eingeschlagenen Wegen weiterging; daß auch die Wege neu waren, so abenteuerlich neu, daß sie erst im 20. Jahrhundert wieder beschrritten wurden, scheint ihm entgangen zu sein.“¹⁰⁶

Berlioz selbst beschreibt seine Musik folgendermaßen:

¹⁰² Vgl. die detaillierte Analyse in Kapitel 8.

¹⁰³ J. Barzun, in : Dictionnaire de la Musique, Bordas, Paris, 1970, nach [Tranchefort 1993, S. 69]. „Berlioz erfindet zuerst eine melodische Idee, die er zu entwickeln und ausdrucksvoll auszumalen sucht. Darüber hinaus ist die Melodie ein verbindendes Element ... Es ist die Melodie mit ihren Verzweigungen, der Rhythmus und der Klang, die die Struktur des Werkes ausmachen.“ (Übers. der Verf.)

¹⁰⁴ Genauer: Aus dem Resurrexit, Takt 76, ‚Et iterum venturus est‘. Er übernahm weiterhin musikalische Gedanken, nämlich das Fugenthema, aus dem *Kyrie* dieser Messe ins *Offertorium* des Requiem, was Rushton durch die Verwandtschaft der Texte rechtfertigt, siehe [Rushton 2001, S. 75, 83 und 110–112].

¹⁰⁵ [Berger 1998, Sp. 1345]

¹⁰⁶ [Berlioz 1979, S. VI]

«Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond, C'est ce genre d'expression qu'on a cru trouver dans *l'Enfance du Christ*, et surtout dans la scène du *Ciel* de la *Damnation de Faust* et dans le *Sanctus* du *Requiem*. ... Mais c'est surtout la forme des morceaux, la largeur du style et la formidable lenteur de certaines progressions dont on ne devine pas le but final, qui donnent à ces œuvres leur physionomie étrangement gigantesque, leur aspect colossal. C'est aussi l'énormité de cette forme qui fait, ou qu'on n'y comprend absolument rien, ou qu'on est écrasé par une émotion terrible. Combien de fois, aux exécutions de mon *Requiem*, à côté d'un auditeur tremblant, bouleversé jusqu'au fond de l'âme, s'en trouvait-il un autre ouvrant de grandes oreilles sans rien saisir.»¹⁰⁷

Sein erster Kompositionslehrer Le Sueur dürfte Einfluss auf seine Sichtweise der Musik gehabt haben, da Le Sueur seinen Posten als Kapellmeister an Notre-Dame verlor, weil ihm vorgeworfen wurde, er habe fremde Texte in Messkompositionen eingefügt, ein großes Orchester an der Kathedrale eingeführt und damit die Kirchenmusik zu opernhafte gestaltet, da er auch Kirchenmusik als dramatische Musik empfand¹⁰⁸. Der Drang zu unkonventionellen Gestaltungen und auch gerade diese Merkmale der Kirchenmusik lassen sich auch bei Berlioz finden.

Berlioz schrieb an sich verhältnismäßig wenig geistliche Musik, jedoch entstanden mit dem *Requiem*, dem *Te Deum* und der Trilogie *L'enfance du Christ* drei bedeutende geistliche Werke. Weiterhin entstand bereits im Jahr 1824 die *Messe solennelle* – als Auftrag des Kapellmeisters der Kirche Saint-Roch –, die im Jahr 1825 aufgeführt wurde; Berlioz aber zerstörte das Werk hinterher weitgehend. Schacher bemerkt:

„Das überlieferte Fragment lässt den Schluss zu, dass es Berlioz nicht darum ging, eine Messe zu komponieren, sondern dass er sich, mindestens was den

¹⁰⁷ [Berlioz 1870, S. 461–462] „Die dominierenden Eigenschaften meiner Musik sind: Leidenschaftlichkeit im Ausdruck, verhaltene innerliche Glut, rhythmische Energie und unerwartete Wendungen. Wenn ich sage: Leidenschaftlichkeit im Ausdruck, so bedeutet das: ein Ausdruck, der mit leidenschaftlicher Hartnäckigkeit darauf besteht, den innersten Gehalt seines Themas wiederzugeben, auch dann, wenn dieses Thema das Gegenteil einer Leidenschaft ist, wie sanfte, zarte Gefühle oder der Zustand tiefster Ruhe. Dies letztere hat man in ‚Enfance du Christ‘ und vor allem in der Himmelszene aus ‚Damnation de Faust‘ und im Sanctus aus meinem ‚Requiem‘ zu finden geglaubt. ... Aber hauptsächlich ist es die Form der einzelnen Sätze, die Breite der Darstellung, die außergewöhnliche Langsamkeit gewisser Entwicklungen, ohne daß man ihr Endziel erraten kann, was diesen Werken ihr seltsam gigantisches Aussehen, ihren kolossalen Charakter verleiht. Auf diese ungeheuerliche Form ist auch zurückzuführen, daß der Zuhörer entweder absolut gar nichts davon versteht oder durch ungeheuren Gefühlswirbel niedergeschmettert wird. Wie oft ist es bei einer Aufführung meines ‚Requiem‘ vorgekommen, daß neben einem Zuhörer, dessen Zittern seine Erschütterung bis auf den Grund der Seele verriet, ein anderer saß, mit großen, weitgeöffneten Ohren, der auch nicht eine einzige Note verstand.“ (Übers.: [Berlioz 1979, S. 481–482])

¹⁰⁸ [Schacher 1985, S. 82–83]

erhaltenen Teil betrifft, von den im Messtext angedeuteten apokalyptischen Bildern beeindruckt liess.“¹⁰⁹

Dies könnte auch für seine Requiemvertonung gelten, wobei er dort nicht nur bei einer bildhaften Vertonung bleibt, sondern den Text auf seine Weise interpretiert; er selbst schreibt:

«Le texte du *Requiem* était pour moi une proie dès longtemps convoitée, qu'on me livrait enfin, et sur laquelle je me jetai avec une sorte de fureur. Ma tête semblait prête à crever sous l'effort de ma pensée bouillonnante.»¹¹⁰

Bemerkenswert ist aber, dass er bei der Komposition des „Tuba mirum“ in *Berlioz-GMM* auf Teile der *Messe solennelle* zurückgriff. So begann er seine Arbeit an *Berlioz-GMM* offenbar auch mit der *Sequenz*, da er diese bereits zwanzig Tage nach der Erteilung des Auftrags fertig gestellt hatte, und bei Aufführungen einzelner Teile des Requiems bevorzugte er Abschnitte der *Sequenz*¹¹¹. Schacher fasst die *Grande Messe des Morts* als eine Art Drama mit einzelnen, das Weltgericht darstellenden Szenen auf, als Darstellung der Gegensätze von Diesseits und Jenseits, Richter und Angeklagtem, Furcht und Hoffnung¹¹²; die Analyse wird zeigen, dass Berlioz nicht nur eine Art „Theaterstück“, auf der Thematik des Jüngsten Gerichts basierend, schaffen wollte, sondern darüber hinaus eine sehr individuelle Darstellung seiner Auffassung der Welt und seines (Nicht-)Glaubens liefert. Er selbst bemerkt (nicht in Zusammenhang mit seiner Requiemvertonung): «Je n'ai pas même de goût très prononcé sur la mort; j'aime mille fois mieux la vie.»¹¹³ Dies lässt nicht gerade auf eine sehr gläubige Einstellung den Tod und das ewige Leben betreffend schließen.

Eine erste Ausgabe des Werkes erschien im Jahr 1838, herausgegeben von Maurice Schlesinger, weitere 1853 und – revidiert – 1867 bei Ricordi¹¹⁴.

¹⁰⁹ [Schacher 1985, S. 103]

¹¹⁰ [Berlioz 1870, S. 197]. „Der Text des ‚Requiems‘ war für mich eine langbegehrte Beute, die mir endlich überlassen worden war und auf die ich mich mit wütender Leidenschaft warf. Mein Schädel schien unter dem Druck der durcheinander wirbelnden Gedanken bersten zu wollen.“ (Übers.: [Berlioz 1979, S. 204])

¹¹¹ Vgl. [Schacher 1985, S. 104–105].

¹¹² Vgl. [Schacher 1985, S. 109].

¹¹³ [Berlioz 1870, S. 177] „Ich habe nicht einmal einen besonders ausgeprägten Geschmack am Tode; das Leben ist mir tausendmal lieber.“ (Übers.: [Berlioz 1979, S. 183])

¹¹⁴ Vgl. [Hausfater 1995, S. 465].

Kapitel 7

Überblick über die Gesamtwerte

In diesem Kapitel erfolgt nun der erste Teil der genaueren Analyse der in Werkliste C genannten Werke¹. Die Kompositionen sollen im Zusammenhang dargestellt werden, indem die Merkmale geschildert werden, die im folgenden Kapitel 8 bei der Betrachtung der verschiedenen Arten der Vertonung der einzelnen Textteile nach deren Reihenfolge keinen Platz finden können.

Am Anfang jeder Werkbeschreibung steht eine kurze Charakteristik, die den genauen Titel, Takt- und Tonart, Besetzung, Gesamtlänge und die ungefähre Aufführungsdauer sowie eine Beschreibung des Werkcharakters enthält. Weiterhin wird auf eventuelle Besonderheiten des Werkes hingewiesen und eine Einordnung und Bewertung der geschilderten Merkmale im Vergleich zu den anderen betrachteten Kompositionen vorgenommen.

Jeweils im zweiten Teilkapitel wird die individuelle Gestaltung des zugrundeliegenden Textes durch den Komponisten geschildert. Hier soll bewusst zunächst nur der Text an sich betrachtet werden, noch nicht die musikalische Umsetzung, da bereits die Art der Textbehandlung auf bestimmte Intentionen des Komponisten hindeutet. Hier liegt ein wesentlicher Unterschied zu den meisten Gattungen des Musiktheaters und zum Oratorium, weil der Komponist bei der Requiemvertonung zwar den liturgischen Text als feste Vorgabe hat, es ihm jedoch selbst überlassen ist, wie er damit weiter verfährt, da es weder einen anderen Librettisten noch eine zu berücksichtigende Handlung gibt. Stattdessen wird der Ablauf natürlich durch die Liturgie bestimmt²; inwieweit die Komponisten die damit zusammenhängenden praktischen Gegebenheiten berücksichtigen, wird sich zeigen.

Die musikalische Gestaltung muss nur insofern in Betracht gezogen werden, als dass der Text teilweise aufgrund von speziellen Arten der Vertonung wie Fugenkompositionen, besonders komplizierten Sätzen oder Mehrfachtextierungen nur unter dem Hinweis auf diese Eigenarten sinnvoll wiedergegeben werden kann. Dabei ist natürlich keine klare Grenze zwischen Mehrfachtextierung und Polyphonie zu ziehen, da sich hier zwei Phänomene überschneiden; im Grunde handelt es sich stets um verschiedene Formen der Mehrfachtextierung, die aber unterschiedlich stark ausgeprägt ausfallen: beginnend bei leichten Überschneidungen von Zeilenenden und -anfängen, über

¹ Siehe Kapitel 6.1.

² Vgl. Kapitel 3.1.2.

versetzt ablaufende gleiche Textzeilen (in der Musik als Imitation), voneinander unabhängige Textierung in mehreren Stimmen mit gleichem Text (beispielsweise als Kanon, als länger andauernde Imitation oder sogar polyphon), bis hin zur echten Mehrfachtextierung, die mit tatsächlich verschiedenen Texten auch in allen genannten Abstufungen auftreten kann. Sofern diese Formen von Bedeutung zu sein scheinen, wird versucht, sie in verständlicher Form wiederzugeben. Eine andere Möglichkeit wäre, den Text so wiederzugeben, wie er real zu hören ist, was aber keinen Aufschluss über das strukturelle Denken und die auftretende Mehrschichtigkeit im Text geben würde. Dem Problem, dass die Zählung der Worte in Fugen mehr Einsätze ergibt, als real zu hören sind (durch gleichzeitiges Erklingen in mehreren Stimmen) wird durch die Angabe der Gesamtzahl sowie die Ergänzung der Anzahl der tatsächlich hörbaren Worte mit dem Zusatz „hb“ begegnet, wo dies erforderlich scheint.

Mit dieser isolierten Textbetrachtung wird festgestellt, ob die betreffenden Komponisten schon bei der Textauswahl bestimmte Teilaspekte hervorgehoben oder ausgelassen haben; weiterhin soll herausgearbeitet werden, ob sich Schwerpunkte bestimmen lassen, die sich durch bestimmte Arten der Textbehandlung wie Wiederholungen, Häufigkeit, Betonungsverschiebungen durch Umstellungen oder dergleichen ergeben, und schließlich wird beobachtet, ob sich durch Textänderungen gar die Gesamtaussage des Textes ändert.

Diesbezüglich stellt sich die Frage, ob grundsätzlich davon ausgegangen werden kann, dass die Textgestaltung überhaupt so explizit von den Komponisten beabsichtigt wurde und ihre Intentionen und Schwerpunkte ausdrücken soll. Dabei wirken natürlich einige Aspekte relativierend: Bei sehr kurzen Texten kann wegen der sonst gar zu kurzen Satzlänge mit zahlreicheren Wiederholungen gerechnet werden, und bei sehr umfangreichen Texten verhält es sich in umgekehrter Weise. Weiterhin kann es aus formalen Gründen, wie der traditionellen Vertonung gewisser Textabschnitte als polyphoner Satz, zu zahlreichen Wiederholungen kommen.

Trotzdem sind in jedem Werk Auffälligkeiten zu beobachten: das Verhältnis der Worte innerhalb von Textabschnitten zueinander, weiterhin auch extreme Häufungen von Wiederholungen, und schließlich auch Umstellungen und Veränderungen des Originaltextes. Diese erlauben es in jedem Fall, vorläufige Hypothesen über die Intentionen der Komponisten aufzustellen. In der anschließenden musikalischen Analyse, die im jeweils dritten Teilkapitel zu jedem Werk in Kapitel 7 sowie in Kapitel 8 erfolgt, wird dann zu zeigen sein, ob die durch die Textgestaltung aufgezeigten Tendenzen durch die Musik verstärkt oder vielleicht aufgehoben werden, und inwieweit der Komponist seine Interpretation mithilfe der Textgestaltung, inwieweit durch die Musik zum Ausdruck bringt und wie er diese beiden Aspekte miteinander verbindet.

Es wird sich erweisen, ob es bei allen Komponisten zu beobachtende Gemeinsamkeiten gibt, ob sich bestimmte Entwicklungen in der historischen Abfolge zeigen und wie diese Beobachtungen im musikhistorischen Zusammenhang zu bewerten sind.

Schließlich wird der Aufbau jedes Werks in Form von Tabellen gezeigt, und es werden die Struktur, Satztypen und -abfolge, ein eventuell bestehender zyklischer Zusam-

menhalt sowie allgemeine Merkmale des Satzes, der Orchesterfunktion und des Stils beleuchtet.

Zur Erklärung der Textwiedergabe:

Schlüsselwörter, die die Hauptaussage des Textes beschreiben, werden fett gedruckt.

Beispiel: **Domine**

Sich wiederholende Zeilen oder Abschnitte stehen zwischen Doppelstrichen mit Wiederholungszeichen.

Beispiel: ||: Dona eis, Domine :||

Auffallend häufige Textwiederholungen werden kursiv gedruckt.

Beispiel: *Domine*

Dabei wäre es nicht sinnvoll, diese Kennzeichnung generell ab einer bestimmten Anzahl von Wiederholungen einzusetzen, da die Häufigkeit des Erscheinens der Worte immer im Verhältnis zu ihrem Umfeld gesehen werden muss; es handelt sich somit um relative und nicht um absolute Häufigkeiten. Natürlich wird später aber auch berücksichtigt werden, welche Textabschnitte im Gesamtzusammenhang besonders bevorzugt werden.

Wesentliche Umstellungen oder echte Änderungen werden in Kapitälchen gedruckt.

Beispiel: DOMINE

Doppeltextierungen werden jeweils nebeneinander in der gleichen Zeile durch eine senkrechte Schlangenlinie voneinander getrennt abgedruckt.

Beispiel: Dona eis ∟ Domine

Textabschnitte, die polyphon, stark imitatorisch oder fugiert sind und somit aus dem normalen Textablauf ausbrechen, werden in Rahmen gesetzt; dabei wird die Häufigkeit der einzelnen Worte oder Satzteile angegeben, und gegebenenfalls wird als zweite Zahl die Häufigkeit der tatsächlich hörbaren Wiederholungen genannt (im Gegensatz zu im Satz erscheinenden, jedoch innerhalb des polyphonen Satzes trotzdem gleichzeitig homophon in mehreren Stimmen erklingenden Worten).

Beispiel: Dona₅ eis₃, Domine_{7,3hb}

Natürlich sind auch Kombinationen dieser Hervorhebungen möglich. Es wird jeweils die Groß- und Kleinschreibung sowie die Interpunktion der vorliegenden Editionen der Werke wiedergegeben.

Zu den Notenbeispielen und Motiven:

Es werden die für die Analyse relevanten Auszüge abgedruckt, d. h. einzelne Takte mit den Noten und dem Text einzelner Stimmen. Da die Beispiele stets aus einem größeren musikalischen Zusammenhang herausgenommen sind, wird darauf verzichtet, durch ~ darauf hinzuweisen, dass das musikalische Geschehen vor dem Notenbeispiel beginnt und/oder danach fortgeführt wird; dies wird auch aus der Angabe der betreffenden Taktzahlen deutlich.

Kann nur der Beginn eines Motivs wiedergegeben werden, weil es in gleicher Weise über längere Zeit fortgeführt wird (wie beispielsweise bestimmte Figurationen), wird dies mit ~ kenntlich gemacht.

Motive, die in der weiteren Analyse eine Rolle spielen, werden mit den ersten Buchstaben des Nachnamens des jeweiligen Komponisten benannt und fortlaufend durchnummeriert, also beispielsweise Go12 = zwölftes Motiv in *GossecGMM* (wobei bei allgemein bekannten musikalischen Ausdrucksmitteln wie beispielsweise Tremoli auf die Verdeutlichung durch ein Notenbeispiel verzichtet werden kann). Im Falle von *CherubiniRc* werden die Motive mit „Chec“, im Falle von *CherubiniRd* mit „Ched“ abgekürzt.

Notenbeispiele, die zur Verdeutlichung eines bestimmten Sachverhalts dienen, jedoch kein explizites Motiv enthalten, werden mit den ersten Buchstaben des Nachnamens des jeweiligen Komponisten, einer Abkürzung des betreffenden Satzes sowie der Taktzahl des Beispielbeginns bezeichnet, also beispielsweise CaKy39 = *CampraMR*, Kyrie ab Takt 39. Im Falle von *CherubiniRc* und *CherubiniRd* wird wie bei den Motiven verfahren.

Offensichtliche Fehler oder Ungenauigkeiten der verwendeten Quellen werden bei der Wiedergabe korrigiert.

7.1 Lully: Dies irae

7.1.1 Beschreibung

Die Besonderheit besteht bei diesem Werk in seiner Gattung, durch die es eine Ausnahme unter den betrachteten Werken bildet. Es handelt sich nicht um eine Totenmesse, sondern um eine Motette, in der ein Teil des Requiemtextes, nämlich der Sequenztext, vertont wird. Aus bereits geschilderten Gründen wird dieses Werk trotzdem in die ausführliche Analyse einbezogen³.

So weist das Stück auch die der Motette eigene Besetzung auf: An Vokalstimmen gibt es nicht nur einen Chor, sondern zwei, mit der üblichen Teilung in einen *petit chœur* und einen *grand chœur*. Der kleine Chor besteht allerdings nicht nur aus hohen Stimmen⁴,

³ Vgl. Kapitel 5.3 und 6.1.

⁴ Entgegen Harenbergs Angaben zu den Grands motets von Lully: „Zum fünfstimmigen Orchester treten Solisten und zwei Vokalchöre, der von hohen Stimmen dominierte ‚petit chœur‘ und der vollstimmige ‚grand chœur‘.“ [Lully 1961, S. 554].

sondern aus fünfstimmigem Chor, weist also auch hier die bei Lully ansonsten fast stets anzutreffende Fünfstimmigkeit auf, nämlich zwei Sopranstimmen, Alt, Tenor und Bass. Der große Chor ist ebenfalls fünfstimmig, aber mit einer anderen Stimmenverteilung (Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Bass). Insofern liegt zumindest der Schwerpunkt im kleinen Chor auf den hohen, im großen Chor auf den tiefen Stimmen, so dass Lully durch Umgehung der traditionellen Besetzung den gewünschten vollen Klang erhält, dies aber mit einer Klangfarbe verbindet, die derjenigen der traditionellen Besetzung doch nahe kommt.

Die Continuostimme hat wie in Kirchenmusikwerken üblich die Orgel inne. Typisch für diese Zeit ist eine fehlende genauere Spezifizierung der übrigen Orchesterinstrumente⁵, es sind nur die unterschiedlichen Stimmen des Satzes eingeteilt. Immerhin gibt es obligate Stimmen, die Instrumente spielen also nicht ausschließlich *colla parte* mit den Chorstimmen. Wahrscheinlich wurden die Stimmen mit Streichern besetzt, die Partitur lässt zwei geteilte Violinen und Viola vermuten.

Das Stück steht nach den Vorzeichen (ein b) noch in einer Kirchentonart (dorisch auf g); teilweise ist die Harmonik tatsächlich noch streng in dieser Kirchentonart gehalten, teils aber auch schon auf die klassische Dur-Moll-Harmonik erweitert.

7.1.2 Zum Text

Die Textabfolge entspricht weitgehend der normalen Reihenfolge der Strophen.

- 1) *Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
Teste David cum Sibylla.*
- 2) *Quantus tremor quantus tremor est futurus, quantus tremor quantus tremor
est futurus,
Quando iudex est venturus,
||: Cuncta stricte discussurus, :||*
- 3) *Tuba mirum* *Tuba*₁₃ *mirum*₁₃ *spargens*₃₉ *sonum*₃₀.
*Per sepulcra regionum,
||: Coget omnes ante thronum. :||*

Im *Tuba mirum* kommt es durch einen polyphonen Einschub also zum ersten Mal zu einer auffallenden Häufigkeit einiger Worte, insbesondere das Wort „spargens“ wird bevorzugt, da es dreimal so oft wie die ersten beiden Worte zu hören ist (in Wirklichkeit im Verhältnis noch öfter, da die „Tuba“-Einsätze häufiger als das „spargens“ in mehreren Stimmen gemeinsam erklingen). Da es sich rein phonetisch um kein besonders klangvolles oder angenehm zu singendes Wort handelt, muss seine Bedeutung der

⁵ Vgl. dazu die Anmerkungen und das Zitat Dufourcqs in Kapitel 6.3.1.

Grund sein: Das „Schallen“ „erschallt“ am häufigsten! Es wird hier also recht bildhaft der Vorgang der Erweckung der Toten dargestellt.

- 4) ||: Mors stupebit et natura, :||
Cum resurget creatura,
||: Judicanti responsura. :||
- 5) Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.
- 6) Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum
||: *remanebit*, ∟ *Nil inultum*
nil inultum ∟ *remanebit*,
remanebit ∟ *nil inultum*
nil inultum ∟ *remanebit*, :|| *remanebit*,

Während die vierte und fünfte Strophe wiederum ohne Auffälligkeiten ablaufen, weist die sechste Strophe eine größere Anzahl von Wiederholungen der letzten Zeile auf, wobei die Zeile versetzt gleichzeitig erklingt. Dadurch wird eher eine Verschleierung als eine Verdeutlichung (also eine andere Art von Heraushebung!) erreicht, was einerseits die Wichtigkeit des Gesagten unterstreicht, andererseits aber auch (wie im Falle des Wortes „erschallen“ in der dritten Strophe) eine Unterstreichung der Bedeutung des Wortes „Nichts“ bewirkt.

- 7) ||: Quid sum miser tunc dicturus? :||
||: Quem patronum rogaturus, :||
Cum vix justus sit securus?
- 8) Rex ||: *rex* tremendae majestatis, :||
Qui salvandos salvas gratis
Salva me, fons pietatis, salva me, ||: *Salva me, fons pietatis* :||.
- 9) *Recordare*, ||: *recordare*, Jesu pie, :||
Quod sum causa tuae viae:
||: Ne me perdas illa die, :||
- 10) ||: Quaerens me, sedisti lassus, :||
Redemisti, ||: *redemisti*, *crucem passus*: :||
Tantus labor non sit cassus.
tantus labor, tantus labor non sit cassus.
- 11) Juste judex ultionis,
||: Donum fac remissionis, :||
Ante diem ante diem rationis.

Von der siebten bis zur elften Strophe gibt es keine extremen Textgestaltungen; immerhin gewinnt der Text dadurch eine gewisse Eindringlichkeit, dass viele Zeilen unmittelbar wiederholt werden, also immer zweimal direkt nacheinander erklingen, das erste Wort der Zeile manchmal sogar insgesamt dreimal. Dies ist eine gewisse Steigerung im Vergleich zu den ersten Strophen, wo nur an einigen Stellen (in der zweiten, dritten und vierten Strophe) jeweils die letzte Zeile wiederholt wurde.

- 12) *Ingemisco*₅ *tanquam*₈ *reus*₇,
Ingemisco tanquam reus,
Culpa rubet vultus meus;
Supplicanti supplicanti *parce*₄, *Deus*₂
- 13) *Qui Mariam **absolvisti** absolvisti*
Et latronem exaudisti,
*Qui Mariam **absolvisti***
Et latronem exaudisti, exaudisti,
*Mihi quoque **spem dedisti**, *spem dedisti.*
*Mihi quoque **spem dedisti**, Mihi*
quoque ∟ Mihi
spem spem ∟ quoque spem spem
*dedisti, spem dedisti,**
- 14) ||: *Preces meae **non sunt dignae**, :||*
non sunt dignae, non sunt dignae, non sunt dignae,
Sed tu bonus fac benigne, fac benigne,
 ||: *Ne perenni cremer igne, :||*
- 15) ||: *Inter oves locum praesta. :||*
 ||: *Et ab haedis me sequestra :||*
 ||: *Statuens **in parte dextra**. :||*
in parte in parte dextra.

Auch dieser Abschnitt, der die Selbstanklage der Menschen und ihre Bitten um Gottes Gnade darstellt, gewinnt – genau wie der Teil zuvor – durch die ständigen direkten Wiederholungen an Eindringlichkeit. Zusätzlich kommen vor allem die beiden Gegenpole „Schuld“ und „Hoffnung auf Vergebung“ zur Geltung, indem die diese Gegenpole beschreibenden Worte mehrfach wiederholt werden („Ingemisco tanquam reus“, „non sunt dignae“ einerseits, „absolvisti“, „spem dedisti“ und „in parte dextra“ andererseits), teilweise sogar besonders häufig durch imitatorische oder polyphone Einschübe.

- 16) *Confutatis maledictis, maledictis,*
Flammis acribus addictis,
Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
*Voca me **voca me cum benedictis**, cum benedictis,*

*Voca me cum benedictis, voca me voca me voca me cum benedictis,
voca me voca me cum benedictis. ||: Voca me voca me cum benedictis. :||*

- 17) ||: Oro supplex et acclinis, :||
||: Cor contritum quasi cinis, :||
Gere curam, gere curam mei finis.

Die bisher gezeigten Tendenzen setzen sich fort: Es wird wieder das Schema der direkten Wiederholung fast jeder Zeile angewendet, und es gibt auch hier die Hervorhebung der Freisprechung und Erlösung: hier durch die Bitte „Voca me cum benedictis“. Gerade dieser Gedanke bildet offenbar für Lully einen zentralen Teil des Textes, wichtiger als die Darstellung der möglichen Höllenqualen, die keine entscheidende Rolle spielt.

- 18) *Lacrymosa₂₂ dies₂₀ illa₁₉*
||: Qua resurget ex favilla, :||
19) ||: Judicandus homo reus! :||
Huic ergo parce, Deus,
Huic₂ ergo₂ parce₁₆ deus₁₁.

Das Schlüsselwort dieser beiden Strophen ist die Bitte „parce“; damit setzt sich die Reihe der Bitten fort. Wieder werden die Gegensätze „Lacrymosa“ als negativer Ausblick einerseits und die Rettung „parce!“ andererseits herausgestellt, hier sogar in Form von gleich zwei relativ rasch aufeinander folgenden polyphonen Abschnitten, also mit extrem zahlreichen Wiederholungen.

- 20) ||: Pie Jesu, Domine, *Dona dona* eis requiem. :||

Pie₇ Jesu₇, Domine₈, Dona₁₀ eis₁₀ requiem₉, Amen₁₈.

Das Stück endet mit einem weiteren polyphonen Abschnitt, in dem die Bitte um Ruhe erklingt: Somit steigert sich die Intensität des Textes zum Schluss durch vermehrte Wiederholungen, die durch die Häufung von polyphonen Teilen ermöglicht werden.

Insgesamt gesehen enthält die Komposition Lullys zwar einerseits den relativ dramatischen Sequenztext, der meistens zur Herausstellung der furchterregenden Schilderungen des Gerichts und der drohenden Hölle anregt. Diese stehen jedoch bei Lully nicht im Vordergrund, wie man ja annehmen könnte, wenn ein Komponist gerade diesen Textabschnitt wählt. Vielmehr wird der Aspekt der Sünde und Anklage der Menschen und vor allem der flehentlichen Bitten um Erlösung weitaus mehr hervorgehoben. Obwohl es sich der Gattung nach um eine Motette und nicht um eine vollständige Vertonung des Textes für eine Totenmesse handelt, kann man dieses Werk als Reihe von Fürbitten für die Verstorbenen oder allgemein für alle Menschen ansehen.

7.1.3 Zur Gesamtanlage

Tabelle 7.1: Lully, *Dies irae*

Text	Tonart	Takt	Tempo/Bez	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Symphonie	g c B g	C	-	Instr. + Org	-	1–14
1. Str.	g	C	Rez.	Str, Org	Solo B	14–21
2. Str., 1.+2. Z.	g B F c	C		Str, Org	PtCh+GrCh	21–29
2. Str., 3. Z.	g	C		Org	PtCh	29–31
2. Str., 3. Z.	g	C		Str, Org	PtCh+GrCh	31–34
3. Str.	g B g	C		Str, Org	PtCh+GrCh	34–52
4. Str.	g	C	Rez.	Org	Solo B	53–62
5.+6. Str.	g B g	$\frac{2}{2}/\mathbf{C}$		Str, Org	PtCh+GrCh	62–80
7. Str.	g d F g	C	Rez.	Org	Solo A	81–91
8. Str., 1. Z.	g B g	C		Str, Org	PtCh+GrCh	91–95
8. Str., 2.+3. Z.	g c g	C	Rez.	Org	Solo B	96–103
8. Str., 3. Z.	g	C		Str, Org	PtCh+GrCh	103–105
9. Str.	g c B g	C	Rez.	Org, 2 Vl	Solo B	105–117
10. Str.	g c g	C	Rez.	Org	Solo A	117–130
11. Str.	g B g	C		Str, Org	PtCh+GrCh	130–140
12. Str.	g c g B c g	C	Rez.	Org	PtCh/Soli	141–151
13. Str.	g B F d c B g	$\frac{3}{4}$		2 Vl, Org	Soli ATB	152–190
14. Str.	g B g	C	Rez.	Org	Solo T	191–204
15. Str., 1. Z.	g	$\frac{3}{4}$		Org	Soli SAT	204–212
15. Str., 2. Z.	g B	$\frac{2}{2}$		Str, Org	PtCh+GrCh	212–214
15. Str., 3. Z.	g d B g	$\frac{3}{4}$	Rez.	Org	Solo A	215–227
16. Str., 1.+2. Z.	g B c g	C		Str, Org	PtCh+GrCh	228–233
16. Str., 3. Z.	g F d c B g	$\frac{3}{4}$	Rez.	Vl, Org	Soli ATB	234–264
Zwischenspiel	g c g	$\frac{3}{4}$		2 Vl, Org	-	264–274
16. Str., 3. Z.	g	$\frac{3}{4}$		Str, Org	PtCh+GrCh	274–276
16. Str., 3. Z.	g	$\frac{3}{4}$	Rez.	Org	Soli SAB	277–281
16. Str., 3. Z.	g	$\frac{3}{4}$		Str, Org	PtCh+GrCh	282–284
17. Str.	g c B g	C	Rez.	Org	Solo B	284–296
18. Str.	g c g B g	C	Rez.	Org	Soli SSATB	296–311
19. Str.	Es c B g	C		Str, Org	PtCh+GrCh	312–318
19. Str., 2. Z.	g	C	Rez.	Org	Soli AB	319–321
19. Str., 2. Z.	g	C		Str, Org	PtCh+GrCh	322–325
Symphonie	g d g	$\frac{2}{2}$		Str, Org	-	326–346
20. Str.	g D g	$\frac{2}{2}$	Rez.	Org	Solo T	346–354

Lully, *Dies irae* – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo/Bez	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
20. Str.	g B g	$\frac{2}{2}$	Rez.	Org	Solo A	355–364
20. Str.	g	$\frac{2}{2}$		Str, Org	PtCh+GrCh	365–390

Da es sich nur um einen einzigen Teil des Requiemtextes handelt, liegt zunächst die Vermutung nahe, dass das Stück einen wesentlich geringeren Umfang als die übrigen betrachteten Werke aufweisen könnte. Dies trifft aber nicht in dem erwarteten Maße zu, denn es ist zu berücksichtigen, dass es sich gerade bei dem Sequenztext natürlich um einen vergleichsweise großen Teil des Gesamttextes handelt. Weiterhin ist zu bedenken, dass Lully, indem er nur diesen Teil wählte, keine Einschränkung des Umfangs zugunsten anderer Teile (aus Rücksicht auf die Gesamtlänge des Werkes) hinnehmen musste; allenfalls waren liturgische Gegebenheiten wie die Integration der Motette in den Gottesdienst zu berücksichtigen. So umfasst das Stück immerhin 390 Takte, die sich in zahlreiche Unterabschnitte einteilen lassen. Deutliche Abschnitte in Form von einzelnen Sätzen, etwa mit eigenen Überschriften, sind indessen nicht anzutreffen; das Werk besteht aus einem einzigen Stück. Auch die Tonart bleibt formal, d. h. nach den Vorzeichen, erhalten, allerdings wird natürlich in andere Tonarten moduliert, nur eben nicht „offiziell“. Abschnitte sind dennoch deutlich zu erkennen: zum einen durch die sich ändernde Taktart, zum anderen durch wechselnde Besetzungen. Es findet ein recht häufiger Wechsel zwischen verschiedenen Soli, großem und kleinem Chor statt. Besonders bemerkenswert sind die explizit so benannten „Rezitative“, die nur vom Continuo begleitet werden. Dies ist eher typisch für die Motette, findet sich gelegentlich aber auch in liturgischer Musik (so auch bei Campra). Hier handelt es sich um eine typisch französische Eigenart – ausdrückliche Rezitative finden sich beispielsweise in den Requiemvertonungen des deutschsprachigen Raumes nicht. Diese Art der Verwendung von Rezitativen wirkt wie eine gewisse Anlehnung an das Musiktheater.

Das Werk beginnt mit einer Einleitung, die mit *Symphonie* überschrieben ist, was aber nicht den Formteil, sondern die Besetzung durch das Instrumentalensemble bezeichnet. Die Einleitung wird durch den durchgängigen punktierten Rhythmus charakterisiert. Es gibt zwar keine Tempoangabe, aber nach dem Charakter der Musik zu urteilen, ist das Tempo eher langsam schreitend. Somit zeigen sich die Eigenschaften einer französischen Ouvertüre.

Es folgen viele relativ kurze Abschnitte. Die ersten zwölf Strophen sind geradtaktig. Der erste Taktwechsel zu einem ungeraden Takt findet in der dreizehnten Strophe statt, von der dreizehnten bis zur sechzehnten Strophe gibt es häufige Taktwechsel zwischen $\frac{3}{4}$ -, $\frac{2}{2}$ - und c-Takt. Die letzten vier Strophen sind wieder geradtaktig. Also ist der Mittelteil abwechslungsreicher gestaltet.

Die meisten Strophen haben ähnliche Länge, zwischen acht und sechzehn Takten. Ausnahmen bilden die dreizehnte Strophe (39 Takte), die fünfzehnte Strophe (24 Takte), die sechzehnte Strophe (37 + 11 Takte, dazwischen 11 Takte Zwischenspiel) und die zwanzigste Strophe (45 Takte). Das Zwischenspiel innerhalb der sechzehnten Strophe ist insofern besonders bemerkenswert, als es insgesamt nur drei rein instrumentale Abschnitte im ganzen Stück gibt – die Einleitung am Anfang, ein Zwischenspiel vor der letzten Strophe (nicht etwa danach als Nachspiel!) und das soeben genannte Zwischenspiel. Das deutet darauf hin, dass Lully – außer im Fall der Einleitung – einzelne Textabschnitte durch ein Zwischenspiel hervorheben wollte.

Die so bevorzugten Textteile sind auch inhaltlich verwandt: Sowohl die dritte Zeile der sechzehnten Strophe, die mehrfach wiederholt und nach dem Zwischenspiel wieder aufgegriffen wird, wie auch die dreizehnte, die fünfzehnte und die zwanzigste Strophe handeln von der Bitte um Lossprechung von der Schuld bzw. um die ewige Ruhe. Dieser Textaspekt scheint Lully also besonders wichtig gewesen zu sein. Diese auffallende formale musikalische Hervorhebung korreliert mit der oben beschriebenen Textbehandlung, da genau diese Teile bereits durch die reine Textgestaltung auffallen und die die Gesamtaussage des Werkes beschreibenden Schlüsselworte enthalten. Lully wählt also eine sich gegenseitig verstärkende textliche und strukturelle Gestalt.

Im Orchester herrscht der fünfstimmige Satz vor, bei Soloteilen in Form eines mehrstimmigen Begleitsatzes, bei Chorteilen harmonisch mit dem Chor geführt. Jedoch weist das Orchester einen eigenen vom Chorsatz differierenden Satz auf, da keine Instrumente wirklich *colla parte* mit den Chorstimmen geführt werden, obwohl sie häufig homophon die gleichen Akkorde spielen, aber eben mit anderer Stimmführung und -verteilung. Trotzdem besteht in dieser Zeit natürlich noch keine große Unabhängigkeit der Instrumentalstimmen; immerhin sind sie schon obligat notiert, statt nur einfach *colla-parte*-Spiel vorzuschreiben⁶.

Die Chorsätze sind meist homophon blockartig. Zuweilen beginnen sie ansatzweise imitatorisch; weitergeführte Imitationen sind aber nur in den Soloteilen vorhanden. Die einzige Ausnahme von dieser Satztechnik bildet die zwanzigste Strophe („Pie Jesu“), die ganz polyphon gehalten ist. So ist die Tradition der Schlussfuge am Ende der *Sequenz* berücksichtigt.

Bei den Soloabschnitten überwiegen die tiefen Stimmen Bass und Alt, vor allem die Bassstimme. Es gibt einige wenige Ensemblenummern; diese finden sich in der dreizehnten, fünfzehnten und sechzehnten Strophe, was wiederum den Eindruck einer besonderen Behandlung dieser Textteile verstärkt.

Die Tonart des Stückes ist dorisch auf g bzw. g-Moll; vorgezeichnet ist nur b, jedoch schwankt die Tonart durch jeweils hinzugefügte Vorzeichen je nach Zusammenhang

⁶ Glücklicherweise konnte ich eine sich in der Bibliothèque Royale Albert premier in Brüssel befindende Handschrift des Werkes einsehen, in der die Stimmen tatsächlich verzeichnet sind (B-Br Ms II 3847/4); es handelt sich also nicht nur um eine „eigenmächtige“ Aussetzung durch den Herausgeber in heutiger Zeit.

zwischen dorisch und Moll. Modulationen in andere Tonarten sind häufig, teils auch schnelle Abfolgen von Tonarten, häufig werden Sequenzen verwendet. Jedoch herrschen noch ausschließlich nah verwandte Tonarten vor, so dass nur eine eingeschränkte Anzahl erreicht wird: B-Dur als Tonikaparallele (tP), d-Moll als Molldominante (d), D-Dur als Durdominante (D), F-Dur als Dominante zur Tonikaparallele ((D) tP), c-Moll als Subdominante (s), Es-Dur als Tonikagegenklang (tG). Es-Dur ist wohl die entfernteste Tonart, sie tritt nur in der neunzehnten Strophe auf; weiterhin sind die dreizehnte und die sechzehnte Strophe diejenigen, in denen die meisten anderen Tonarten vorkommen (allerdings sind sie natürlich auch so umfangreich, dass sie mehr Möglichkeiten zur Modulation bieten als die kürzeren Strophen). Ansonsten treten innerhalb der Abschnitte immer ähnliche Tonartenabfolgen auf wie beispielsweise gBg, gdFg, gcg (letztere als eine Art großräumig angelegte plagale Kadenz). Immer ist am Ende der Abschnitte wieder die Grundtonart g erreicht, es wird nie zu einem anderen Teil hin in eine andere Tonart moduliert. Diese Beibehaltung einer einzigen Grundtonart im ganzen Stück entspricht dem Stil der Zeit. Durch die eingeschränkte Anzahl von eng verwandten Tonarten und die fehlenden gleitenden Modulationen wirkt die Harmonik eher statisch und steif, was ebenfalls ein typisches Kennzeichen des Frühbarock ist. Andererseits sorgen die Sequenzen für harmonische Bewegung.

Innerhalb der Tonarten werden meist die üblichen Harmonien verwendet. Immerhin erscheinen aber auch schon verminderte Septakkorde und Zwischendominanten (meist zur Subdominante, da man durch die Aufhellung der Moll-Tonika zur Dur-Tonika als Zwischendominante einen Farbwechsel [t - T = (D) s] erzielen kann).

Ungewöhnlich für die Zeit ist die Tatsache, dass Lully in seinem Werk schon Ansätze von zyklischem Zusammenhalt in Form einer Verbindung inhaltlich verwandter Textteile zeigt. Es bestehen motivische Bezüge zwischen einzelnen Teilen; in der zweiten, zwölften, achtzehnten und neunzehnten Strophe gibt es ein verbindendes Motiv, und diese Strophen haben auch gleiche inhaltliche Schwerpunkte: Angst vor der Anklage und Trauer ob der eingestandenen Schuld.

Zusammenfassend lässt sich bemerken, dass textliche und musikalische Gestaltung eine harmonische Einheit bilden. Es existieren noch keine direkten Wort-Ton-Beziehungen in Form von bildhaften Darstellungen oder gar Lautmalerei, das heißt, es gibt keine Äquivalenz zwischen Wortsinn und musikalischen Mitteln. Die Schwerpunkte werden durch reine Textarbeit sowie durch formale Gestaltungen und abweichende Satztechniken gesetzt.

7.2 Charpentier: Messe des Morts

7.2.1 Beschreibung

Bei der *Messe des Morts* (CharpentierMM) von Marc-Antoine Charpentier handelt es sich im Gegensatz zu Lullys *Dies irae* (LullyDI) um eine wenn auch nicht vollständige, so

doch umfassendere und offenbar auch für den liturgischen Gebrauch bestimmte Vertonung der Totenmesse. Somit ist es ein größeres Werk, obwohl es mit einer Gesamtlänge von 721 Takten natürlich noch nicht mit den enorm umfangreichen Stücken der späteren Zeit zu vergleichen ist.

Die Besetzung besteht aus einem Chor (SATB, nicht fünfstimmig wie in der Zeit gebräuchlich), dafür gibt es aber fünf Solostimmen (SSATB). Das Orchester ist bereits genau spezifiziert⁷ und setzt sich aus Streichern (zwei Violinen und Viola), Holzbläsern (zwei Flöten und zwei Oboen) und Generalbassgruppe (Violoncello, Kontrabass und Orgel) zusammen. Obwohl das Werk noch im 17. Jahrhundert entstand, gibt es bereits obligate Bläserstimmen: Die Holzbläser spielen nicht oder nicht ausschließlich mit den Streicherstimmen *colla parte*, sondern übernehmen eigene Aufgaben; in dieser Beziehung war Charpentier also äußerst fortschrittlich, da es noch bis weit ins 18. Jahrhundert durchaus üblich war, Holzbläser nur zur Verstärkung des Streicherklangs einzusetzen.

Die Grundtonart des Werkes ist wie schon in *LullyDI* g-Moll bzw. dorisch auf g, also wieder eine Mischung aus Kirchentonart und klassischer Dur-Moll-Tonalität.

7.2.2 Zum Text

Das Werk enthält mehrere Teile des Requiemtextes – besonders auffällig ist die Tatsache, dass der *Introitus* nicht vertont ist, was sehr ungewöhnlich ist. Das Stück beginnt direkt mit dem *Kyrie*. Damit bildet Charpentiers *Messe des Morts* eine Ausnahme unter den analysierten Werken. Durchaus verbreitet dagegen ist bei den französischen Werken die Gepflogenheit, *Graduale* und *Tractus* auszulassen⁸, der sich auch Charpentier anschließt. Den weitaus umfangreichsten Teil, nämlich nach Taktzahl fast die Hälfte des gesamten Stückes, nimmt die *Sequenz* ein, die 327 Takte umfasst und vollständig vertont ist. Das *Offertorium* fehlt hingegen, was auch nicht üblich war. Dafür fügt Charpentier nach dem *Sanctus* ein *Pie Jesu* ein und folgt damit wieder einer typisch französischen Tradition. Zuweilen wurde in diesem Fall das *Benedictus* ausgelassen, das in *CharpentierMM* aber komplett, mit *Hosanna*, vertont ist. Das Werk schließt mit dem *Agnus Dei*; die *Communio* ist nicht vertont.

Damit wählt Charpentier hinsichtlich der Auswahl der Textteile einen merkwürdigen Mittelweg: Einerseits vermeidet er die meisten für die Totenmesse charakteristischen Teile des *Proprium missae* wie *Introitus*, *Offertorium* und *Communio* und erweckt damit fast den Eindruck einer „normalen“ Messe, andererseits aber bildet die *Sequenz* den zentralen und umfassendsten Teil des Stückes. Eigentlich handelt es sich vom Aufbau her um eine gewöhnliche Messe mit der *Sequenz* statt *Gloria* und *Credo*: eine widersprüchliche Zusammenstellung! Vielleicht lässt Charpentier aber auch gerade die oben genann-

⁷ In Charpentiers Autographen finden sich, auch innerhalb der Stücke, erstaunlich genaue Angaben zur Instrumentation.

⁸ Vgl. Tabelle 6.1 in Kapitel 6.2.

ten Abschnitte weg, um sich ganz auf den Sequenztext konzentrieren zu können (auch um in der Länge keine Abstriche machen zu müssen), wollte also eventuell vor allem die *Sequenz* vertonen – um liturgischen Vorgaben zu genügen, mussten aber wenigstens die nötigsten Teile des *Ordinarium missae* erscheinen. Trotzdem stellt sich natürlich die Frage, falls das Werk tatsächlich für den Gebrauch im Gottesdienst gedacht war – wie anzunehmen ist –, wie der Schwierigkeit des fehlenden *Introitus* begegnet wurde. Das gleiche Phänomen zeigt sich auch in den anderen Requiemvertonungen Charpentiers⁹; möglicherweise erklang hier jeweils eine Orgelimitation, wie Charpentier es wohl gelegentlich handhabte¹⁰.

Auffallend ist die Tatsache, dass es schwer fällt, den Text in seinem Ablauf im Werk wiederzugeben. Das erklärt sich aus der Art des Satzes – hier muss kurz der eigentlichen musikalischen Analyse vorgegriffen werden – : Der Satz ist in sich so verflochten, meist nicht streng polyphon, aber eben auch nicht homophon, dass zahlreiche Textwiederholungen und vor allem Mischungen durch Überschneidungen auftreten, die schwer darzustellen sind. Dies ist auch nicht, wie bei den meisten anderen Vertonungen, nur an einigen Stellen der Fall, sondern zieht sich durch das gesamte Stück. Da Charpentier aber ungeachtet der Satztechnik den Text in den einzelnen Abschnitten auf sehr unterschiedliche Art und Weise behandelt, soll im Folgenden trotz der geschilderten Schwierigkeiten versucht werden, den Text auf eine adäquate Weise darzustellen und die Schwerpunktsetzung des Komponisten zu verdeutlichen.

Vorausweisend ist noch zu bemerken, dass diese komplizierte Art der Textbehandlung sonst vor allem erst wieder in *BerliozGMM* zu beobachten ist. Charpentiers Werk könnte somit also als zukunftsweisend, zumindest aber als ein später weiterentwickelter neuer Ansatz angesehen werden.

1. Kyrie

*Kyrie*₅₈ *eleison*₇₀.

*Christe*₃₈ *eleison*₃₇

*Kyrie*₅₈ *eleison*₇₀.

Wie erwähnt fehlt der *Introitus*, dafür ist aber das *Kyrie* als der einleitende Satz sehr umfangreich und muss dafür eine enorme Anzahl an Wiederholungen aufweisen, da der Text an sich ja sehr kurz ist¹¹. Dabei liegt im ersten Teil der Schwerpunkt auf dem Wort „eleison“, das wesentlich öfter erklingt als das Wort „Kyrie“, im zweiten Teil ist das Verhältnis „Christe“ zu „eleison“ fast ausgeglichen.

⁹ Vgl. Kapitel 6.2.

¹⁰ Vgl. Kapitel 6.3.2.

¹¹ Die Entwicklung zu enorm langen Sätzen, die aber nur wenig Text und umso längere Instrumentalteile aufweisen, setzt erst wesentlich später ein.

2. Dies irae
 - 1) Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.
 - 2) Quantus tremor est futurus,
quando iudex est ven-
turus ⁊ cuncta
stricte discus-
surus ⁊ cuncta
stricte discussurus!

Die erste Strophe der *Sequenz* erklingt noch in ganz normaler Form, in der zweiten Strophe lässt Charpentier immer die nächste Zeile in den Schluss der vorigen hinein einsetzen und zeigt damit Ansätze von Doppeltextierung – diese Überschneidungen erzielen einen anderen Effekt als der gewöhnliche polyphone Satz, hier findet eher ein Ineinandergleiten von Textteilen statt, wodurch es zu fließenden Übergängen kommt.

- 3) *Tuba*_{8,5hb} *mirum*_{8,5hb} *spargens*_{13,8hb} *sonum*_{13,8hb}
*Per*_{6,3hb} *sepulcra*_{6,3hb}, *regionum*_{4,2hb},
*coet*_{14,7hb} *omnes*_{16,7hb} *ante*_{8,2hb} *thronum*_{8,2hb}.
- 4) Mors stupebit stupebit et natura
*Cum*₄ *resurget*₄ *creatura*₄ ⁊ Judicanti,
judicanti responsura.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Strophen erklingen hier nun vielfache Wiederholungen; somit scheint Charpentier der Ruf zum Jüngsten Gericht durch die Posaunen sowie die erste wörtliche Erwähnung des Todes wichtig gewesen zu sein; es handelt sich hier auch tatsächlich um den unheimlichsten Moment des gesamten Textes – im Gegensatz zu anderen Komponisten, die hier keine besonderen Akzente setzen und die Schwerpunkte stattdessen auf das ewige Licht, Ruhe und Frieden legen, verharrt Charpentier an dieser Stelle, die somit eine der Schlüsselstellen für die persönliche Auffassung des Komponisten hinsichtlich der Aussage des Werkes ist.

- 5) Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
- 6) Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit.
*Nil*_{11,5hb} *inultum*_{11,5hb} *remanebit*_{6,3hb}.
- 7) Quid, quid, quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus, quem patronum rogaturus?

Cum vix Justus sit securus,
cum vix Justus sit securus ⁊ sit securus.

- 8) Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, salva me fons pietatis.
- 9) Recordare, Jesu Pie, recordare, Jesu Pie,
quod sum causa tuae viae:

<i>Ne me perdas ⁊ Ne me perdas illa ⁊ Ne me perdas illa die.</i>

- 10) Quaerens me, sedisti lassus:
Redemisti crucem passus:

<i>Tantus_{5,3hb} labor_{5,3hb} non_{4,2hb} sit_{4,3hb} cassus_{4,2hb}.</i>

- 11) Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis.
- 12) Ingemisco, tamquam re-
us; ⁊ Cul-
pa rubet vultus me-
us; ⁊ supp-
licanti parce,
Deus ⁊ supplicanti parce De-
us, ⁊ parce, De-
us.
- 13) Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
- 14) Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.
- 15) Inter oves lucum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Die fünfte Strophe erklingt einmal in Originalform; in der sechsten Strophe wird die letzte Zeile besonders hervorgehoben. Diese Zeile regt auch traditionell die Komponisten zu Vertonungen an, die sich in irgendeiner Weise abheben; hier geschieht es schon durch die reinen Textwiederholungen, die zwar nicht extrem sind, jedoch nach den zwei durchlaufenden Strophen ohne Wiederholungen umso mehr auffallen. Die achte Strophe erklingt wiederum nur einmal, dafür ist wie in der siebten auch in der neunten und

in der zehnten Strophe jeweils die letzte Zeile hervorgehoben, hier nicht nur durch Wiederholung, sondern durch eine polyphone Gestaltung. Offenbar gibt es hier ein weitläufig verfolgtes Prinzip, nämlich jeweils die letzte Zeile einer Strophe zu wiederholen, teilweise in polyphoner Form. Die zwölfte Strophe ist dann sogar ganz polyphon gehalten: Dies geschieht auf eine besondere Art, indem sich immer die Enden der Zeilen mit dem Anfang der nächsten Zeile überschneiden. Ein ähnliches Prinzip wandte Charpentier bereits in der zweiten Strophe an.

Also findet von der fünften bis zur zwölften Strophe eine Steigerung durch zunehmende Wiederholungen und zunehmende Polyphonie (was natürlich noch mehr Wiederholungen verursacht) statt. Dabei bleiben die Textteile, die den Zorn und das Richten des Herrn, aber auch sein Vergeben darstellen, im Hintergrund (die fünfte Strophe, der Anfang der sechsten Strophe sowie die achte, elfte, dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte Strophe). Hervorgehoben werden hingegen die Teile, die die Unsicherheit, das Zagen und die Frage, was für eine Schuld sich erweisen wird, zeigen (jedoch vom Standpunkt der Menschen aus und in ihrer eigenen Reflexion, nicht im Hinblick auf den Schrecken des Jüngsten Gerichts!). Mehrfach erklingen hier einzig die Bitten „Salva me“ und „parce, Deus“, aber auch hier geht es eher um die Menschen, die sich zerknirscht selbst anklagen, als um die Bilder der möglichen Folgen. Dies ist ungewöhnlich für die damalige Zeit, wo in der Kirche eher der Gedanke der Strafe und Sündenbuße, nicht die Gefühle der Menschen selbst wichtig waren.

- 16) Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
Voca me, voca me cum benedictis,

*Voca*_{5,2hb} *me*_{5,2hb} *cum*_{5,4hb} *benedictis*_{5,4hb}.

- 17) Oro supplex et acclinis, et acclinis,
oro supplex et acclinis et acclinis,
||: Cor contritum quasi cinis,
Gere curam, gere curam mei finis. :||
Gere curam, gere curam, gere curam mei finis.

- 18+19) Lacrymosa₃ *dies*_{6,4hb} *illa*_{6,4hb}
Qua₃ resurget₃ ex₃ favilla₃
*Judicandus*_{5,4hb} *homo*_{5,4hb} *reus*_{5,4hb}.
*Huic*_{9,5hb} *ergo*_{9,5hb}, *parce*_{9,8hb}, *Deus*_{8,7hb}.

- 20) *Pie*₅ *Jesu*₅ *Domine*₆,
*dona*₂₉ *eis*₁₉ *requiem*_{13,8hb}.
*Amen.*_{9,6hb}

Zum Schluss hin gibt es (als Steigerung?) mehr Textwiederholungen und mehr polyphone Teile, die bereits in den ersten fünfzehn Strophen beobachtete Tendenz setzt sich also fort.

In der sechzehnten Strophe folgt Charpentier dem schon beschriebenen Prinzip, die letzte Zeile durch Polyphonie besonders zu gestalten und hervorzuheben (hier wird die Zeile „Voca me cum benedictis“, wie schon zuvor „Salva me, fons pietatis“, wiederholt). Auch in der siebzehnten Strophe, die die Zerknirschung, die „Selbsterfleischung“ des Menschen beschreibt, werden bestimmte Worte wiederholt: zunächst das Wort „acclinis“, also „gebeugt“, weiterhin auch die ganzen Zeilen. Am häufigsten erklingt auch hier die letzte Zeile und innerhalb dieser wiederum der Zeilenbeginn, die Bitte „Gere curam“. Diese Art der Wiederholung ist somit in mehreren Strophen zu beobachten, wodurch jeweils die Bitten um Vergebung und Schonung noch weiter in den Vordergrund treten.

Die achtzehnte und die neunzehnte Strophe sind in *CharpentierMM* (wie auch in anderen Werken) gemischt, was den Widerspruch zwischen Inhalt und Satzbau einerseits und Reimschema andererseits umgeht. Wie schon zuvor werden die Worte „Parce Deus“ wiederholt.

Zum Schluss wird durch Polyphonie die Bitte „dona“ extrem oft ausgesprochen, hier – im Gegensatz zu anderen Kompositionen – an dieser Stelle zum ersten Mal innerhalb des Werkes, da ja der *Introitus* fehlt, dafür nun aber umso häufiger. Auch das Wort „eis“ wird, wenn auch etwas weniger häufig, sehr oft wiederholt.

Die Gestaltung der *Sequenz* hat nicht nur inhaltliche, sondern auch dramaturgische Gründe. Es findet eine Steigerung in der *Sequenz* insgesamt, aber auch innerhalb der Strophen statt. Hier handelt es sich um eine recht persönliche Art und Weise der Textbehandlung: Es ist ein gewisser Formalismus fast mathematischer Art zu bemerken, zudem wählt Charpentier eine ungewöhnliche Schwerpunktsetzung.

3. Sanctus

*Sanctus*_{21,11hb}

Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra, gloria tua.

Hosanna, hosanna in excelsis,

hosanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis.

Charpentier hält sich nicht an den dem liturgischen Ablauf entsprechenden üblichen Brauch, das Wort „Sanctus“ dreimal zu singen, sondern er lässt es durch eine Fuge wesentlich öfter erklingen. Die Anzahl der Wiederholungen könnte man zahlensymbolisch erklären: Die Anzahl 21 lässt sich als $21 = 7 \times 3$ interpretieren, dabei ist die 21 einmal ein Vielfaches der gewohnten drei Wiederholungen, und weiterhin steht die Zahl 7 für die Welt, die Zahl 3 für die Trinität. Im *Hosanna* wählt er seine übliche Methode der Steigerung durch zunehmende Wortwiederholung.

4. Pie Jesu

*Pie*_{7,6hb} *Jesu*_{7,6hb} *Domine*_{5,4hb}
*dona*_{11,8hb} *eis*_{11,10hb} *requiem*_{10,9hb}
*sempiternam*₆.

Charpentier holt die Bitten um ewige Ruhe, die er durch das Auslassen des *Introitus* versäumt hat, gewissermaßen durch das als Fuge gestaltete *Pie Jesu* nach. Wieder erfolgt eine Hervorhebung der Bitte „dona“.

5. Benedictus

Benedictus, benedictus qui venit in nomine Domini,
Hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis,
hosanna, hosanna in excelsis,
hosanna, hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis.

Das *Benedictus* erklingt nur einmal, dafür ist das *Hosanna* wie beim ersten Mal gestaltet.

6. Agnus Dei

<p><i>Agnus</i>_{11,8hb} <i>Dei</i>_{11,8hb} <i>Qui</i>_{11,5hb} <i>tollis</i>_{11,5hb} <i>peccata</i>_{7,2hb} <i>mundi</i>_{7,2hb},</p>

Dona eis requiem, dona, dona eis requiem.

<p><i>Agnus</i>_{3,2hb} <i>Dei</i>_{3,2hb} <i>Qui</i>_{7,3hb} <i>tollis</i>_{7,3hb} <i>Peccata</i>_{4,3hb} <i>mundi</i>_{4,3hb},</p>

Dona eis, dona eis, dona eis requiem.

<p><i>Agnus</i>_{11,8hb} <i>Dei</i>_{11,8hb} <i>Qui</i>_{11,5hb} <i>tollis</i>_{11,5hb} <i>peccata</i>_{7,2hb} <i>mundi</i>_{7,2hb},</p>

Dona eis requiem, dona, dona eis requiem, sempiternam.

Charpentier hält sich an die Dreiteiligkeit des Textes, innerhalb dieser komponiert er drei Fugen. An diese anschließend erfolgen jeweils die Bitten um Ruhe, wiederum mit der Hervorhebung des „dona“. Vom Textumfang her sind die erste und die dritte Fuge gleich, die zweite ist etwas kürzer. Wichtig von der Anzahl her sind die Worte „Agnus Dei, qui tollis“, „peccata mundi“ fällt dagegen etwas ab.

Die weniger häufige Erwähnung der „Schuld der Welt“ passt zu den seltener erklingenden Strafandrohungen in der *Sequenz*.

Charpentier scheint mehr Gewicht auf die eigene Reflexion, das schlechte Gewissen und die Zerknirschung angesichts des Todes als auf die drohende Bestrafung, das Jüngste Gericht und die Hölle zu legen: sehr ungewöhnliche Ansichten, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts sehr wenig verbreitet gewesen sein dürften.

7.2.3 Zur Gesamtanlage

 Tabelle 7.2: Charpentier, *Messe des Morts*

Text	Tonart	Takt	Tempo/Bez	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Kyrie						239 T.
Einleitung	g B F d c	$\frac{2}{2}$		2 Fl, Str, Bc		1–56
Kyrie I	g B d c F	$\frac{2}{2}$		Str, Bc	Chor SATB, Soli SSB	57–115
Christe	g F g	$\frac{2}{2}$		2 Fl, Str, Bc	Soli ATB	1–65
Kyrie II	g B d c F	$\frac{2}{2}$		Str, Bc	Chor SATB, Soli SSB	57–115 d. c. ¹²
Sequenz „Dies irae“						327 T.
	c f Es	$\frac{3}{2}$	Prélude	Fl, 2 Vl, Bc (solistisch)		1–17
1.+2. Str.	c Es	$\frac{3}{2}$		2 Fl, 2 Vl, Bc (solistisch)	Soli ATB	16–51
	C F C	♩	Prélude. Vite	2 Fl, 2 Ob, Str, Bc		52–73
3.-5. Str.	C G F a d	♩		2 Fl, 2 Ob, Str, Bc	Chor SATB	73–128
6. Str.	F C	$\frac{3}{2}, \text{♩}$		s. o.	Chor SATB	129–145
7. Str.	c g	$\text{♩}, \frac{2}{2}$		Bc	Soli SS	146–153
8.+9. Str.	g Es B c	$\frac{3}{2}$		2 Fl, Bc	Soli SSB	153–180
10.+11. Str.	c g Es f	$\frac{3}{2}$		2 Fl, Str, Bc	Chor SATB	181–205
12. Str.	f Es B g c	$\frac{3}{2}$		Str, Bc	Soli AT	206–216
13.-16. Str.	f B Es c g c	$\text{♩}, \frac{2}{2}$	Lent	2 Fl, Str, Bc	Chor SATB, Solo A	216–236
17. Str.	c g G c	♩		2 Fl, Bc	Solo S	237–264
18.+19. Str.	c g Es c	$\frac{3}{2}$		Bc	Soli ATB	265–290
20. Str.	c Es g c Es	$\frac{2}{2}$		Str, Bc	Chor SATB	290–327
Sanctus						39 T.
Sanctus	g d B	♩		Str, Bc	Chor SATB	1–17
Pleni + Ho- sanna	B F g D g	$\frac{3}{2}$		Str, Bc	Chor SATB	18–39
Pie Jesu	g d B g	$\frac{2}{2}$		Bc	Soli SS	32 T.

¹² In [Charpentier 1979, S. 13] steht die Anweisung „*Da Capo al segno*“; das würde aber eine Reprise der Einleitung und nicht des ersten *Kyrie* bedeuten. Da zusätzlich die Angabe „(page 5)“ dort steht, ist aber mit Sicherheit „*dal segno*“ gemeint. Dies wird durch [Charpentier 1990a] bestätigt, wo ausdrücklich eine Reprise des *Kyrie I* gefordert und dort auch durch das Wort „reprise“ kenntlich gemacht wird.

Charpentier, *Messe des Morts* – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo/Bez	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Benedictus						25 T.
Benedictus	g B	$\frac{3}{2}$		Bc	Soli AT	1–6
Hosanna	B F d g	$\frac{3}{2}$		Str, Bc	Chor SATB, Soli ATB	6,3–25
Agnus Dei						59 T.
Agnus I	g d g	$\frac{2}{2}$		Str, Bc	Chor SATB	1–21
Agnus II	c g D			Bc	Soli ATB	22–34
Agnus III	g d g			Str, Bc	Chor SATB	35–59

Das Stück weist eine recht inhomogene Struktur auf: Es ist in insgesamt sieben Sätze aufgeteilt, nämlich *Kyrie*, *Christe*, *Sequenz*, *Sanctus*, *Pie Jesu*, *Benedictus* und *Agnus Dei*. Das heißt, die *Sequenz* besteht zumindest formal aus einem einzigen überdimensional langen Satz, die übrigen Teile dagegen sind in vergleichsweise sehr kurze Sätze zergliedert. Diese Sätze werden noch kürzer durch die Teilung von Textabschnitten, die normalerweise in einem Satz zusammen vertont werden – so sind in *CharpentierMM* *Kyrie* und *Christe* in zwei separaten Sätzen vertont. In fast allen untersuchten Werken ist dies nicht der Fall, meist sind sogar *Introitus*, *Kyrie* und *Christe* zusammengefasst; Charpentier verfährt in gegenteiliger Richtung, indem er den *Introitus* weglässt und *Kyrie* und *Christe* teilt. Auch das *Sanctus* und das *Benedictus* werden normalerweise entweder in einem Satz zusammengefasst, oder es wird nur das *Sanctus* ohne das *Benedictus* vertont; hier aber bilden *Sanctus* und *Benedictus* zwei separate Sätze, die durch das *Pie Jesu* als dritten Satz ergänzt werden.

Allerdings ist die *Sequenz* zwar nicht ganz strikt durch einzelne Sätze, aber doch in viele einzelne Abschnitte eingeteilt. Charpentier vermeidet also die äußerliche Zerstückelung der *Sequenz*, strukturiert sie aber intern doch recht klar. Jeweils zu Beginn der ersten und der dritten Strophe erklingen sogar instrumentale Einleitungen (bezeichnet als *Prélude*). Die Abschnitte werden durch eine neue Tonart und/oder eine neue Taktart sowie einen Wechsel der Besetzung sehr deutlich. Meist folgen die Abschnitte unmittelbar aufeinander (Charpentiers Anweisung lautet „enchaînez“), an zwei Stellen allerdings – nach der sechsten Strophe und nach der sechzehnten Strophe – schreibt Charpentier eine „très petite pause“, also eine sehr kurze Pause, vor. Dies entspricht an der ersten Stelle dem Textverlauf, da Charpentier die Pause an der Stelle setzt, wo ein Wechsel der Perspektive eintritt; die zweite Stelle markiert eher eine Zäsur zur Erhöhung der Bedeutung des zuvor Gesagten bzw. zur Verinnerlichung oder Meditation nach der Textstelle „voca me cum benedictis“. Darauf wird in der ausführlichen Analy-

se genauer eingegangen werden¹³.

Tonartlich ist das Werk relativ einfach gegliedert: *Kyrie* und *Christe* stehen in dorisch auf g, die *Sequenz* mit einer Ausnahme in C-Tonalität (entweder dorisch auf c bzw. c-Moll oder C-Dur) – lediglich die achte und die neunte Strophe stehen im eher entfernten Es-Dur; der Rest des Stückes steht wieder weitgehend in g. Somit ergibt sich ein symmetrischer, gewissermaßen plagaler Aufbau (g - c - g); der Teil in Es-Dur bildet den Mittelpunkt des Stückes, der auch von der Taktzahl her nicht ganz, aber fast in der Mitte liegt (vorher 393 Takte, der Abschnitt in Es-Dur 26 Takte, danach 302 Takte).

Somit steht eigentlich das gesamte Stück in nur vier Tonarten (g, c, C, Es); auch die Taktarten sind nicht vielfältig (nur $\frac{2}{2}$ -, $\frac{3}{2}$ - und seltener c-Takt); der Zeit entsprechend führen diese Taktarten zum bekannten „weißen Notenbild“. Zu den gewählten Tonarten ist zu bemerken, dass nach Charpentiers eigener Tonartencharakteristik¹⁴ g-Moll ernst und großartig, c-Moll dunkel und traurig, Es-Dur sogar grausam und streng, C-Dur dagegen fröhlich und kriegerisch wirken sollte.

Genau wie bei *LullyDI* gibt es keine Satzbezeichnungen oder Tempovorschriften, abgesehen von den beiden Bezeichnungen *Prélude* vor der ersten Strophe der *Sequenz* sowie *Prélude vite* vor der dritten Strophe.

Die einzelnen Sätze sind durch ein gemeinsames Motiv miteinander verknüpft, das in verschiedenen Formen erscheint. Alle Sätze beginnen mit dem gleichen Kernmaterial (zusammenfassend als Char1 bezeichnet): Auf den Grundton im Bass erfolgt der Einsatz einer Oberstimme auf der Quinte oder auf der Terz, woraufhin diese Stimmen in einen zunächst zweistimmigen Satz münden (meist rhythmisch gegeneinander versetzt durch eine Synkopierung der Oberstimme). Dies ist zwar eine relativ häufig verwendete Art, einen kontrapunktischen oder imitatorischen Satz zu beginnen, fällt in dieser konsequent angewandten Form zu Beginn aller Abschnitte aber doch als zusammenfügendes Element auf: So oder in erkennbar verwandter Form beginnen die Sätze *Kyrie*, *Christe*, die *Sequenz* und das *Agnus Dei*, in abgewandelter Form, aber immer noch deutlich zu erkennen, auch das *Pie Jesu* und das *Benedictus*; im *Sanctus* tritt diese abgewandelte Form nicht zu Beginn, aber in Takt 13 auf. Also weisen tatsächlich alle Sätze dieses verbindende Element auf¹⁵. Weiterhin beginnen auch noch innerhalb der *Sequenz* einige Abschnitte auf diese Weise, nämlich die Strophen *Mors stupebit*, *Liber scriptus*, *Oro supplex* und *Lacrymosa*.

¹³ Vgl. Kapitel 8.4.

¹⁴ Siehe Kapitel 6.3.2.

¹⁵ Vgl. die folgenden Notenbeispiele.

1. *Kyrie*:

VI I/S

Bc

Ky - ri - e

Notenbeispiel 7.1: Char1a, *Kyrie* T. 1-2 / 57-58

2. *Christe*:

VI I

Bc

Notenbeispiel 7.2: Char1b, *Christe* T. 1-2

3. *Dies irae*:

Fl II

Bc

Notenbeispiel 7.3: Char1c, *Dies irae* T. 1-2

4. *Sanctus*:

SAB

Bc

Sanc - tus

Notenbeispiel 7.4: Char1d, *Sanctus* T. 13

5. *Pie Jesu*:

Musical notation for *Pie Jesu*. The Soprano II (SII) part is in treble clef, and the Bass (Bc) part is in bass clef. Both are in 2/2 time. The lyrics are "Pi - e Je - su".

Notenbeispiel 7.5: Char1e, *Pie Jesu* T. 1–2

6. *Benedictus*:

Musical notation for *Benedictus*. The Tenor (T) part is in treble clef, and the Bass (Bc) part is in bass clef. Both are in 3/2 time. The lyrics are "Be - ne - dic - tus".

Notenbeispiel 7.6: Char1f, *Benedictus* T. 1–2

7. *Agnus Dei*:

Musical notation for *Agnus Dei*. The VI I,S part is in treble clef, and the Bass (Bc) part is in bass clef. Both are in 2/2 time. The lyrics are "A - gnus De - i".

Notenbeispiel 7.7: Char1g, *Agnus Dei* T. 1–2 + 35–36

Die Oberstimme von Char1g erscheint in drei Formen:

Musical notation for the Soprano + VI I part of *Agnus Dei*. The lyrics are "A - gnus De - i".

Notenbeispiel 7.8: Char1g-1

Musical notation for the Tenor + VI II part of *Agnus Dei*. The lyrics are "A - gnus De - i".

Notenbeispiel 7.9: Char1g-2



Notenbeispiel 7.10: Char1g-3

Innerhalb der *Sequenz* gibt es noch mehrere Abschnitte, die mit diesem Motiv beginnen, entweder wörtlich (*Oro supplex*, T. 241) oder in Abwandlungen (*Mors stupebit*, *Liber scriptus* und *Lacrymosa*).

Im gesamten Stück fällt die Art der Übergänge von Abschnitten innerhalb der Sätze auf. Typisch für diese Zeit sind eher klar abgegrenzte Taktgruppen oder Abschnitte, die zwar noch nicht die der Klassik eigenen geraden oder zumindest regelmäßigen Taktanzahlen (wie etwa 4, 8, 16 Takte) aufweisen, sondern oft auch unregelmäßige Längen haben, jedoch meist klare Schlusswirkungen und Neuanfänge besitzen. Das harmonische Denken überwiegt das melodische Denken: Die Harmonik dieser Zeit fordert eher klare Abschlüsse. Stünde die Melodik im Vordergrund, könnten die melodischen Phrasen leichter miteinander verschlungen werden, und Überschneidungen wären – vor allem durch die Mehrstimmigkeit – eher möglich. Dies war sowohl in der alten Vokalpolyphonie als auch später in der Romantik durchaus üblich, zwischen Barock – Fugen natürlich ausgenommen – und Klassik aber eigentlich weniger zu beobachten. Charpentier bildet diesbezüglich eine Ausnahme; auch unabhängig vom polyphonen Satz überschneiden sich oft Schlüsse mit Neuanfängen, wie es im späteren Verlauf der Musikgeschichte immer extremer auftrat¹⁶.

Die Satztechnik mutet wesentlich komplizierter an als der Satz Lullys; er weist vielfach polyphone Ansätze und imitatorische Einsätze der Stimmen auf. Dabei ist der Satz aber auch nicht streng kontrapunktisch oder polyphon, sondern zeigt eine etwas komplizierte Mehrstimmigkeit – z. B. kontrapunktisch in zwei Stimmen, die eine aber noch zusätzlich ausgetertzt. So kommt es zu einer Art Vorwegnahme von Mitteln der Vorklassik (die Parallelführung der Stimmen ist ein typisches Merkmal der Vorklassik), integriert in einen komplizierten kontrapunktischen Satz. Eigentlich ist diese Verschmelzung von Elementen klanglich interessanter und vielfältiger als strenge Polyphonie, nur Parallelführung oder der rein homophone Satz.

Die einzelnen Sätze unterscheiden sich von der Satztechnik her nicht sehr stark, d. h. es sind keine deutlich erkennbaren Satztypen auszumachen; die Abwechslung entsteht durch einen häufigen Wechsel der Besetzung (vor allem während der *Sequenz*), der Taktart und offenbar des Tempos – das ist zwar nicht explizit genannt, aber an Ausdruck, Melodik und Bewegung der Stücke zu erkennen.

Eine regelrechte Fuge gibt es immerhin – wie erwartet am Schluss der *Sequenz* in der zwanzigsten Strophe „Pie Jesu“, also an gleicher Stelle wie in *LullyDI*.

¹⁶ Vgl. die Analyse von *BerliozGMM*, siehe Kapitel 7.8 und Kapitel 8.

Ebenso fortschrittlich sind die obligaten Bläserstimmen. Die Flöten runden nicht nur klanglich ab, sondern erfüllen eigenständige Aufgaben, oft in den Zwischenspielen, es gibt aber auch Sätze, die nur mit Flöten und Continuo, jedoch ohne Streicher begleitet werden. So kommt es zu unterschiedlichen Klangfarben. Wenn nur Flöten explizit genannt sind, kann man davon ausgehen, dass tatsächlich keine Streicher spielen; sind umgekehrt nur die Streicher ausgeschrieben, ist es immerhin noch möglich, dass die Flöten und/oder Oboen die Streicherstimmen *colla parte* mitspielen. Die Oboen treten obligat nur in der *Sequenz* auf, die Flöten in den ersten drei Sätzen, wohingegen ab dem *Sanctus* nur noch Streicher und Continuo besetzt sind. Die Bläser könnten allenfalls *colla parte* mitspielen, ohne explizit notiert zu sein.

Insgesamt scheint Charpentier bereits Experimente mit Satztechnik und Instrumentation vorzunehmen, denn *CharpentierMM* wirkt wesentlich interessanter und fortschrittlicher als *LullyDI*. Sowohl Textauswahl als auch musikalische Gestaltung sind unerwartet und entsprechen nicht unbedingt den üblichen Gepflogenheiten. Der Komponist schafft so eine interessante Mischung von alten und neuen Elementen.

7.3 Gilles: Messe des Morts

7.3.1 Beschreibung

Der Titel des Werkes lautet wie bei *CharpentierMM* „Messe des Morts“. Die Grundtonart des Stückes ist F-Dur, wobei festgestellt werden muss, dass zwar der erste Satz des Stückes in F-Dur steht, ansonsten aber andere Tonarten häufiger auftreten und das Stück auch nicht in F-Dur endet.

GillesMM weist eine Gesamtlänge von 1267 Takten auf und hat damit einen wesentlich größeren Umfang als *CharpentierMM*. Die Aufführungsdauer dürfte je nach Interpretation bereits etwa eine Dreiviertelstunde betragen – wenn diese Zeitdauer in den liturgischen Ablauf integriert werden muss, bedeutet dies schon eine recht lange Totenmesse. Dies könnte sich einerseits aus einer allgemeinen Tendenz zu immer längeren Vertonungen erklären – diese Tendenz bestand zu späterer Zeit auf jeden Fall, für die Zeit um 1700 stellt sich aber noch die Frage, ob nun bereits diese Entwicklung begann oder ob die Werke je nach Entstehungsgeschichte kürzer oder länger waren. Im Fall von *GillesMM*, die zwar durchaus einen gewissen Stellenwert erlangte und seinen Ruf als Komponisten festigte und somit als eines der wichtigen Werke der Gattung gelten kann, muss wohl trotzdem davon ausgegangen werden, dass ursprünglich der Entstehungsanlass¹⁷ der Grund für die überdurchschnittliche Länge war und nicht das Bestreben, ein „großes Kunstwerk“ zu schaffen – auch wenn das Werk nachträglich diesen Stellenwert erreichte.

Die Besetzung besteht aus Streichern (zwei Violinen, zwei Violen), Flöten, Continuo

¹⁷ Vgl. Kapitel 6.3.3.

(Orgel) und den Vokalstimmen (Chor SSATTB und Soli SSATTB) – es existiert also nicht mehr die traditionelle Fünfstimmigkeit, wobei noch zu zeigen ist, ob tatsächlich alle sechs Stimmen gleichzeitig auftreten oder ob generell eine Fünfstimmigkeit mit unterschiedlichen Gewichtungen (hoch – tief) vorliegt. Die Besetzung kann leider nicht mit letzter Sicherheit genannt werden; der *Guide de la Musique sacrée* nennt beispielsweise auch Pauken, Trompeten und Oboen¹⁸, die aber in der bislang einzigen Ausgabe¹⁹ nicht erscheinen. John Hajdu erwähnt im Vorwort zu dieser Ausgabe, dass Gilles zumeist eine Streicherbesetzung vorsah, da er in Toulouse nur sehr begrenzte Besetzungen zur Verfügung hatte, und dass nach Möglichkeit Flöten, bei den Aufführungen in Paris jedenfalls Flöten, Oboen und Fagotte hinzugenommen wurden²⁰. Die Besetzung variierte also je nach den Gegebenheiten.

Allgemein kann man sagen, dass es sich um keine sehr farbige Vertonung mit starken Affekten handelt, sie wirkt im Gestus eher zurückhaltend und entspricht so der von der Kirche auferlegten Zurückhaltung²¹.

7.3.2 Zum Text

Die vertonten Textteile sind *Introitus*, *Kyrie*, *Graduale*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei* und *Communio*. Hier bildet Gilles' Werk eine Ausnahme unter den betrachteten Werken: Es enthält einerseits auch das *Graduale*, das in den meisten französischen Kompositionen keine Verwendung findet, andererseits aber fehlt der Sequenztext völlig, was sehr ungewöhnlich ist – in fast allen Vertonungen bildet die *Sequenz* den zentralen Teil. So werden die Schilderungen des Jüngsten Gerichts größtenteils ausgespart und stattdessen eher verhaltene Textteile gewählt. Somit ist zu vermuten, dass Gilles entweder eine eher ruhige, verinnerlichte Musik zum Trost der Angehörigen schaffen wollte oder sich einfach an die relativ strengen Auflagen der katholischen Kirche hielt²².

Die Textteile verlaufen ansonsten in der regulären Reihenfolge; es zeigen sich jedoch extrem häufige Textwiederholungen (ähnlich wie bei *CharpentierMM* an einigen Stellen²³). Nun sind zwar bei den umfangreicheren Kompositionen dieser Zeit Textwiederholungen das gebräuchlichste Mittel, um diesen Umfang zu erreichen, man kann hier aber feststellen, dass Gilles nur bestimmte Teile, Zeilen oder auch einzelne Worte wiederholt und dadurch eine deutliche Gewichtung vornimmt und so die Aussage, die er bereits durch die Auswahl der Textteile macht, noch verstärkt.

Im Folgenden wird der Text mit seinen Wiederholungen wiedergegeben – wobei es

¹⁸ Vgl. [Lemaître 1992, S. 399–400].

¹⁹ [Gilles o.J.]

²⁰ [Gilles o.J., S. xiii]

²¹ Vgl. Kapitel 3.2.

²² Vgl. Kapitel 3.2.

²³ Siehe Kapitel 7.2.2.

Abschnitte gibt, die musikalisch nicht besonders stark fugiert, textlich jedoch auch nicht ganz homophon sind, sondern zwischen Mehrfachtextierung und Polyphonie stehen, obwohl der Satz nicht ganz so kompliziert ist wie bei *CharpentierMM* – und die Wirkung erläutert.

1. Introit

*Requiem aeternam, requiem aeternam dona eis Domine,
dona eis Domine, dona eis Domine,
requiem aeternam.*

*Requiem aeternam dona eis Domine,
requiem aeternam dona, dona eis, dona eis Domine:*

Et_{20,12hb} lux_{28,15hb} perpetua_{28,19hb} luceat_{46,25hb} eis_{26,9hb}.

*Et lux perpetua luceat eis,
et lux perpetua luceat, luceat eis.*

Et_{9,5hb} lux_{15,7hb} perpetua_{15,7hb} luceat_{14,7hb} eis_{9,3hb}.

Es wird also bereits deutlich, dass Gilles das Bild der ewigen Ruhe und des ewigen Lichtes für die wichtigsten Bilder des Textes hielt und durch diese häufigen Wiederholungen einprägsam hervorheben wollte; insbesondere das Wort „luceat“ findet sich am häufigsten und folgt meist mehrfach hintereinander.

*Te decet hymnus Deus, te decet hymnus Deus in Sion
te decet hymnus Deus, te decet hymnus,
te decet hymnus Deus in Sion, in Sion.*

*Et tibi reddetur, reddetur votum in Jerusalem,
reddetur votum, reddetur votum in Jerusalem:*

*Et tibi reddetur, reddetur votum in Jerusalem:
reddetur votum in Jerusalem:*

Et tibi reddetur, reddetur votum in Jerusalem:

Et tibi reddetur votum in Jerusalem, in Jerusalem:

Exaudi, exaudi, exaudi, exaudi orationem meam

Ad te omnis

caro ⁊ Ad te omnis

Ad te omnis ⁊ caro

Ad te omnis

caro ⁊ Ad te omnis

veniet. ⁊ caro veniet.

Auch hier stellen sich – aus den zahlreichen Wiederholungen aller Worte noch herausgehoben – gewisse Kernworte dar, nämlich „decet“ und „reddetur“, also „gebührt“ und „dargebracht“, diese Preisung und das Bekenntnis Gott gegenüber werden so herausgestellt; mehr noch die Bitte, erhört zu werden, damit er sich der Menschen bei deren

Tod annimmt. Insbesondere das Wort „Exaudi“ wird durch mehrmalige, unmittelbar aufeinander folgende Wiederholungen sehr intensiv betont.

2. Kyrie

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.
 Christe eleison, eleison
 Christe eleison
 Christe, Christe eleison
 Christe eleison.

Kyrie₁₀ eleison₁₀

Im Vergleich zum *Introitus* ist das *Kyrie* eher knapp gehalten und enthält kaum mehr als die liturgisch üblichen Wiederholungen (üblich sind je dreimal „Kyrie eleison“, „Christe eleison“ und wieder „Kyrie eleison“, hier ertönen das erste „Kyrie“ und das „Christe“ viermal). Einzig die Wiederholung des „Kyrie eleison“ ist etwas umfangreicher, die Anrufung erklingt hier immerhin zehnmal. Dennoch fällt dieser Satz zumindest vom Textumfang deutlich gegen den ersten Satz ab; es wird sich zeigen, ob die musikalische Umsetzung dem entspricht oder diese Wirkung eventuell wieder aufhebt.

3. Graduel

Requiem aeternam dona eis Domine:
Requiem, requiem aeternam dona eis, dona eis Domine:
Et lux perpetua luceat eis.
Et lux perpetua luceat eis.
Et lux, lux perpetua luceat eis,
lux perpetua luceat eis.
In memoria aeterna erit justus,
in memoria, in memoria aeterna erit justus:
 ab auditione mala *non, non, non, non* timebit.
 ab auditione mala *non* timebit.
In memoria, in memoria aeterna erit justus:
 ab auditione mala *non, non, non* timebit.
 ab auditione mala *non, non, non* timebit,
non, non, non, non, non, non, non, non, non, non timebit.

Hier gibt es zwei Auffälligkeiten: Durch die – unübliche – Verwendung des *Graduale* erfolgt nochmals eine Wiederholung des „Requiem ... et lux perpetua luceat eis“, also erklingen diese Textzeilen noch öfter als es im *Introitus* sowieso schon geschah, und auch an dieser Stelle werden die Worte mehrfach wiederholt.

Im zweiten Abschnitt des *Graduale* ist das am häufigsten erscheinende Wort „non“, um die Tatsache, dass der Gerechte wirklich absolut nichts zu fürchten hat, so deutlich wie nur möglich zu machen.

Diese Art der Textbehandlung ist in den Requiemvertonungen des deutschsprachigen Raumes sehr gängig²⁴, in den französischen durch das Fehlen des *Graduale* in dieser Weise nicht zu beobachten; ob sich dennoch vergleichbare inhaltliche Schwerpunktsetzungen beobachten lassen, wird sich im weiteren Verlauf der Werkanalysen zeigen.

4. Offertoire

Domine Jesu Christe, Rex, Rex gloriae,
libera animas, animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu:
libera animas, libera animas fidelium defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu, et de profundo lacu:

Domine ₄ Jesu ₄ Christe ₄ , Rex ₈ gloriae ₆ , libera _{10,6hb} animas _{7,4hb} omnium _{5,3hb} fidelium _{5,4hb} defunctorum _{5,3hb} ,

de poenis inferni, de poenis inferni et de profundo lacu:
libera, libera eas de ore leonis
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum,

ne ₄ cadant ₄ in _{4,2hb} obscurum _{4,3hb}

Hier kann man bemerken, dass die Bitte um Befreiung der Seelen besonders intensiv erklingt, insbesondere die Worte „libera“ und „ne“ kommen ständig vor. Dieses Bestehen auf der Verneinung „ne“ entspricht der sehr zahlreichen Wiederholung des Wortes „non“ im *Graduale*. Weiterhin wird die Bedeutung Christi durch die Wiederholung des Wortes „Rex“ bei jeder Erwähnung erhöht.

||: Sed signifer sanctus Michael *repraesentet eas* in lucem sanctam:

quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. :||

Sed signifer sanctus Michael *repraesentet eas, repraesentet eas* in lucem sanctam:

Quam olim Abrahae promisisti, et semini, et semini ejus.

Quam olim Abrahae, quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.

Auch hier liegt der Schwerpunkt auf dem gegebenen Versprechen, die Seelen ins heilige Licht zu geleiten, also sie zu erlösen und nicht der Verdammnis zu überlassen; insbesondere die Worte „promisisti“, also „versprochen“, und „repraesentet“, also die Handlung des „Geleitens“, werden hervorgehoben.

Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus:

tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus:

fac, fac eas, Domine, de morte *transire ad vitam.*

Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

²⁴ Vgl. Kapitel 4.

Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam, transire ad vitam.

Fac, fac, fac, fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.

Fac eas transire ad vitam.

Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

Fac eas transire ad vitam, ad vitam.

Quam olim Abrahae, quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

Gilles mischt die Reprise des „Quam olim Abrahae“ mit der Zeile „Fac eas ...“; beides erklingt extrem häufig und verstärkt den bereits gesetzten Schwerpunkt auf dem Versprechen und dem nun explizit genannten Übergang ins ewige Leben („transire ad vitam“, dieser Ausdruck erklingt insgesamt immerhin sechsmal, einmal mit der zusätzlichen Bekräftigung „ad vitam, ad vitam“). Die Aufforderung, das Versprechen einzulösen („Fac“) wird immer dringlicher bis hin zum viermaligen Erklingen.

Insgesamt wird bisher im gesamten Text mehr Christus und weniger Gott um Erlösung und Befreiung der Seelen angefleht – hier scheint eher Christus als Gott die Aufgabe der Vergebung und Erlösung zu haben.

5. Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.

||: Pleni sunt caeli et terra gloria tua. :||

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra,

pleni sunt caeli et terra gloria tua.

***Osanna**, osanna in excelsis.*

Osanna, osanna in excelsis.

Osanna, osanna in excelsis.

Osanna, osanna, osanna in excelsis,

Osanna, osanna, osanna, osanna, osanna in excelsis.

Das Wort „Sanctus“ erklingt traditionsgemäß dreimal und wird dann noch einmal wiederholt; einzig die Anzahl der Preisungen „Osanna“ fällt hier auf.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

<i>Benedictus₁₁ qui₁₀ venit_{10,9hb} in_{15,12hb} nomine_{15,12hb} Domini_{11,8hb}.</i>

Der Text des *Benedictus* erklingt einmal in normaler Form, dann mündet er in ein Fugato mit zahlreichen Einsätzen.

6. Agnus Dei

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, **dona**, dona eis requiem.*

Dona, dona eis requiem.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.

Dona, dona eis requiem.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

*dona*_{16,8hb} *eis*_{11,5hb} *requiem*_{9,2hb},

qui tollis peccata mundi:

*dona*_{9,6hb} *eis*_{6,4hb} *requiem*_{5,3hb},

qui tollis peccata mundi:

*dona*_{7,3hb} *eis*_{6,3hb} *requiem*_{5,2hb} *sempiternam*_{6,2hb}.

Die Anrufung „Agnus Dei“ erfolgt traditionsgemäß dreimal (diese wird auch nicht wiederholt!), dafür erklingt die Bitte „Dona eis requiem“ – wie schon im *Introitus* – extrem oft, insbesondere wegen der fugierten Abschnitte bei diesem Textteil. Hier schließt sich der Kreis nicht nur wegen des ähnlichen Textes, sondern auch durch die entsprechende Schwerpunktsetzung.

7. Post-Communion

Lux, lux aeterna, lux aeterna luceat eis, Domine:

Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Requiem aeternam dona eis, dona eis Domine,

et lux perpetua luceat, luceat eis.

*Requiem*_{13,12hb} *aeternam*_{13,12hb} *dona*_{37,29hb} *eis*_{33,24hb}, *Domine*_{23,10hb},

et lux perpetua luceat eis, luceat eis.

*et*_{5,2hb} *lux*_{10,3hb} *perpetua*_{10,6hb} *luceat*_{11,3hb} *eis*_{5,3hb}.

Cum sanctis tuis in aeternum.

Et lux perpetua luceat, luceat eis.

Et lux perpetua luceat, luceat eis.

Cum sanctis tuis in aeternum,

*quia*_{9,5hb} *pius*_{5,3hb} *es*_{5,1hb}.

Die Tendenz der vorigen Sätze setzt sich in der Hervorhebung des Leuchtens des ewigen Lichts fort, ebenso die Intensivierung der Bitten durch zahlreiche Wiederholungen des Wortes „dona“. Also sind die Schlüsselworte dieses Abschnittes wiederum die Worte „dona“ und „luceat“. Noch zu erwähnen ist – als Begründung nur für die vorausgehende Textzeile oder für den gesamten Inhalt des Werkes? – die dreimalige Bekräftigung „quia, quia, quia“ am Schluss des gesamten Textes.

Gilles nimmt keine Umstellungen innerhalb des Textes vor, jedoch setzt er ganz deutliche Schwerpunkte auf bestimmten Worten, manchmal auch auf ganzen Zeilen. Diese Schwerpunkte, die sich durch das gesamte Werk ziehen, sind: Vergebung, Erlösung, ewiges Leben und Licht; dahingegen werden die Darstellungen des Jüngsten Gerichts nicht sehr auffallend gestaltet. Als zweiter, etwas im Hintergrund stehender, aber auch wichtiger Aspekt sind die Preisung Gottes und Christi zu nennen – dies geschieht zwar nicht in extremer Weise, im Vergleich zu anderen Totenmessen jedoch noch relativ ausführlich; in den meisten Requiemvertonungen treten Lobpreisungen fast vollständig in

den Hintergrund, was angesichts des Anlasses ja auch verständlich erscheint. Berücksichtigt man jedoch, dass Gilles sowieso vor allem die positiven Aspekte des Todes und nicht die möglichen negativen Folgen des Gerichts herausstellt, scheinen die Lobpreisungen nicht unangemessen zu sein. Dabei stehen interessanterweise mehr die Verben, das Loben, wie auch die Bitten und die Aufforderungen im Vordergrund und nicht die Anrufung in Form der Nennung der Namen Gottes und Christi selbst.

Dass die Schilderungen des Jüngsten Gerichts im Hintergrund stehen, bildet eine Gemeinsamkeit mit der Textauswahl Charpentiers. Die Schwerpunkte sind allerdings trotzdem in den beiden Werken unterschiedlich gesetzt. Also vermeiden diese beiden Komponisten zwar die gleichen Aspekte, dies hat aber offenbar nicht zwangsläufig auch eine Bevorzugung gleicher oder ähnlicher Punkte zur Folge, was wiederum die Vielschichtigkeit und den Facettenreichtum des Requiemtextes beweist.

7.3.3 Zur Gesamtanlage

Tabelle 7.3: Gilles, *Messe des Morts*

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Introitus						433 T.
	F-Dur	c	Lentement	Fl, Vl, Vla, Bc		310 T.
Symphonie	F C F			Fl, Vl, Vla, Bc		1–34
„Requiem ...“	F C F				Solo T	35–66
„Et lux perpetua ...“	F C B g d	$\frac{2}{2}$	Gay		Chor SATTB, Soli SB	66–161
„Te decet ...“	F C F	$\frac{3}{4}$			Soli SB	162–266
„Exaudi“	F B C g	c			Chor SATTB	267–302
„Requiem ...“		c	Lentement			303–310, 39–66
„Et lux ...“			Gay			66–161 d. c.
Kyrie						51 T.
Kyrie	F-Dur	$\frac{3}{4}$		s. o.	Solo T	1–21
Christe	F d C				Soli AT	21,3–40
Kyrie	C g F	c			Chor SATTB	40–51
Graduel						166 T.
Symphonie	g (dor.) d	$\frac{3}{4}$	-	s. o.		1–30
„Requiem ...“	g B				Solo B	30–52
„Et lux perpetua ...“	g F d				Solo B	52–89

Gilles, *Messe des Morts* – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
„In memoria aeterna ...“	g B d c f		Gay		Solo B, Chor SATTB	89–166
Offertoire						281 T.
Symphonie	g (dor.) d	$\frac{2}{2}$	-	s. o.		1–26
„Domine Je- su ...“	g B F D d c				Soli SATB	27–127
„Sed signifer ...“	g B d F	$\frac{3}{4}$	Gay		Soli SSAB, Chor SATTB	127–200
„Hostias“	g Es B d c F	$\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$	-		Soli TB, Chor SATTB	201–281
Sanctus						127 T.
Symphonie	G-Dur	$\frac{3}{4}$	-	s. o.		1–7
Sanctus	G D				Soli TB	7–46
Osanna	G e D C a				Soli SSAB, Chor SATTB	46–70
Benedictus	G D C	$\frac{2}{2}$		Bc	Soli ATB	71–103
Osanna	G e D C a	$\frac{3}{4}$		Tutti	Soli SSAB, Chor SATTB	46–70 d. c.
Agnus Dei						90 T.
Symphonie	G-Dur	c	-	s. o.		1–12
Agnus Dei	G D C a				Solo B, Chor SATTB	12–90
Post- Communion						119 T.
Symphonie	G-Dur	$\frac{2}{2}$	-	s. o.		1–8
„Lux aeter- na“	G d				Solo B	8–22
„Requiem ae- ternam“	d g B				Solo B, Chor SATTB	22–75
„Et lux per- petua“	g (dor.) B F c	$\frac{3}{4}$	Vivement		Soli SAB, Chor SATTB	76–114
Quia pius	g	$\frac{2}{2}$			Chor SATTB	115 -119

Das Werk ist in insgesamt sieben Sätze unterteilt, also ähnlich wie *CharpentierMM*. Die Sätze sind aber wiederum stark unterteilt, so dass es viele einzelne Nummern (mehr als in *CharpentierMM*) gibt. Im Gegensatz zu den früheren Werken sind die Unterteilungen

auch durch neue Taktarten oder sogar durch eigene Tempoangaben deutlich gemacht. Allmählich scheint es sich zu etablieren, überhaupt Tempoangaben zu machen und dies nicht nur zu Beginn des Satzes, sondern zunehmend auch innerhalb der Sätze. Schienen bisher die Satztypen mit ihren spezifischen Merkmalen das Tempo von allein anzugeben, scheinen sich die Stücke nun so weit zu individualisieren, dass auch das Tempo individuell vorgegeben wird, ja vorgegeben werden muss, da es aus dem Satz allein nicht mehr zu entnehmen ist. Dies ist bei *GillesMM* allerdings noch nicht in sehr ausgeprägter Weise der Fall; die auftretenden Spielanweisungen sind noch nicht sehr vielseitig (*gay*, *lentement* und *vivement*).

Bei der Gesamtanlage fällt zunächst die extreme Länge des *Introitus* mit seinen 433 Takten auf. Wie schon bei der Darstellung des Textes bemerkt, scheint Gilles auf diesen Abschnitt besonderen Wert gelegt zu haben. Dies wird näher in der detaillierten Analyse untersucht werden²⁵.

Das *Kyrie* ist als einzelner Satz vertont. Bei späteren französischen Vertonungen sind meist *Introitus* und *Kyrie* zusammengefasst; bei Gilles ist dies nicht der Fall. Bei den bisher betrachteten Werken war eine solche Zusammenfassung ja gar nicht möglich, da Lully nur den Sequenztext und Charpentier zwar das *Kyrie*, nicht aber den *Introitus* vertont hat.

Das *Offertorium* steht im Zentrum des Stückes.

Bezüglich der Tonartenfolge ist festzustellen, dass auch Gilles keine große Vielfalt an Tonarten benutzt; es treten nur F-Dur, Dorisch auf g mit Anklängen an Moll-Tonalität, also g-Moll, G-Dur und d-Moll auf. Interessant ist, dass das Werk in F-Dur beginnt, aber in Dorisch auf g schließt. Anteilsmäßig stehen auch nur die ersten zwei Sätze in F-Dur, zwei Sätze in g, zwei in G-Dur und der letzte in G-Dur, d-Moll sowie g. Nur dort finden also Modulationen innerhalb des Satzes statt (besondere Schlussgestaltung), ansonsten bleibt die jeweilige Tonart erhalten. Dies ergibt einen relativ einheitlichen, nicht sehr abwechslungsreichen Klang. Die Harmonik ist der Zeit entsprechend barock und wirkt etwas steif.

Interessant ist die Tatsache, dass auch Gilles eine Art des zyklischen Zusammenhalts seines Werkes wählt, was zu der Zeit noch selten der Fall war (bis hin zur Kombination irgendwelcher Sätze, die gerade vorrätig waren). Im Prinzip sind nämlich alle Sätze gleich strukturiert: Jeder Satz beginnt mit einem Solo einer Männerstimme, dann folgt ein Duett und schließlich ein stetiger Wechsel zwischen Chor und solistischen Abschnitten; prägnant ist natürlich dieser immer gleiche Beginn.

Weiteres Element des zyklischen Zusammenhalts ist ein Motiv, das sich durch das gesamte Werk zieht: Ein punktierter Rhythmus tritt fast in allen Sätzen in der Orchesterbegleitung auf. Dieser Rhythmus ist das typische Motiv des Trauermarsches²⁶.

Die Satztypen der einzelnen großen Sätze unterscheiden sich nicht gravierend, alle

²⁵ Siehe Kapitel 8.1.

²⁶ Vgl. Kapitel 3.2.1.

Sätze sind ähnlich vertont. Allerdings gibt es jeweils innerhalb der Sätze, zumindest das Tempo und die Taktart betreffend, kontrastierende Abschnitte. Die solistischen Teile zeigen eine größere Virtuosität mit Auszierungen, der Chor ist eher schlicht gehalten. Es finden sich mehrere polyphone Sätze: ein zweistimmiger kontrapunktischer Satz im *Introitus* („et lux perpetua“), ein kontrapunktisches Quartett im *Offertorium* („Domine Jesu Christe“), ebenso im *Benedictus*, polyphone Choreinschübe im *Agnus Dei* („dona eis requiem“) sowie eine Chorfuge in der *Communio* (auf den Text „Requiem aeternam dona eis“, was ein recht üblicher Platz für eine Fuge war). Prinzipiell weisen diese Abschnitte eine relativ strenge Kontrapunktik auf, sind dabei aber unterschiedlich komplex gehalten. Ansonsten ist der Satz homophon mit imitatorischen Auflockerungen.

Der Orchestersatz dient strikt der Begleitung, es gibt keine Beziehungen oder Wechselspiele mit den Vokalstimmen; insgesamt herrscht ein ziemlich einheitlicher Orchesterklang mit wenig Differenzierungen vor. Der Orchestersatz der Einleitungen und Zwischenspiele dient im Allgemeinen der Vorstellung der im Folgenden in den Vokalstimmen benutzten Motive.

7.4 Campra: Messe de Requiem

7.4.1 Beschreibung

Die Vertonung von André Campra, *CampraMR*, trägt den Titel *Messe de Requiem*. Das Werk steht in F-Dur – ebenso wie bei *GillesMM* ist dies aber nur die Tonart des Beginns, und die Komposition endet in einer anderen Tonart (in A-Dur). Auch in *CampraMR* gibt es also noch keine festgelegte Grundtonart wie bei späteren Stücken. Die Aufführungsdauer beträgt – je nach Interpretation – etwa 45 bis 50 Minuten; insgesamt umfasst das Stück 1168 Takte, hat also ähnliche Dimensionen wie *GillesMM*.

Die Vokalstimmen bestehen aus dem Chor, der wieder die verbreitete Aufteilung in *grand chœur* (SSA/TTBarB) und *petit chœur* (SSA/TT) aufweist, und Solisten (A/TTBar). Hierbei stellt sich bezüglich der damaligen Aufführungspraxis die Frage, ob der *petit chœur* ein Teil des *grand chœur* war oder aus zusätzlichen Stimmen bestand. Wahrscheinlicher ist die erste Möglichkeit; Baker schreibt hierzu: „ein ... Petit chœur, der dem Grand Chœur entnommen ist und dessen Stimmen jeweils ein- oder mehrfach besetzt sein können: Dessus I und II, oft zusammen mit Haute-Contre oder Taille“²⁷. Dabei kann eine Stimme wahlweise (je nach Verfügbarkeit) entweder mit Alt oder mit hohem Tenor besetzt sein²⁸. Da der große Chor zumeist fünfstimmig (SATBarB) besetzt ist, findet sich auch hier noch die traditionelle Fünfstimmigkeit, und der kleine Chor weist insgesamt durch das Fehlen von Bariton und Bass eine höhere Lage auf. Auffallend ist hier aller-

²⁷ [Baker 2002, S. 4]

²⁸ In der von Baker herausgegebenen Partitur werden merkwürdigerweise vorne für beide Chöre und Solisten die gleichen Stimmen angegeben (ST(A)TBarB), die jedoch teilweise gar nicht im Werke vertreten sind, siehe [Campra 2002, S. 1].

dings die Besetzung der Solisten – es kommt seltener vor, dass nur die Mittelstimmen solistisch in Erscheinung treten, jedoch kein Sopran- und kein Bass-Solo. Möglicherweise erklärt sich dies aus praktischen Gegebenheiten; vielleicht standen Campra keine guten Solisten in diesen Stimmlagen zur Verfügung.

Das Orchester besteht aus zwei Flöten (Traversflöten, heutzutage durch Querflöten ersetzt), Streichern (zwei Violinen, zwei Violen, Violoncelli bzw. *Basses de Violon*, je nach historischer oder moderner Aufführungspraxis) und Generalbassgruppe (mit Orgel), also einer für die Zeit üblichen Besetzung. Die Flöten dienen fast durchgängig nur zur klanglichen Verstärkung der Violinen, haben aber auch schon eigenständige Aufgaben, vor allem in der zweiten Hälfte des Werkes (ab dem *Offertorium*).

Insgesamt handelt es sich um ein eher ruhiges, vom Ausdruck her zurückhaltendes Werk, das sehr melodiös und verinnerlicht wirkt, weniger Dramatik aufweist und eher zur Kontemplation anregt. Doch obwohl es beim Hören eher schlicht anmutet, ist der Satz doch äußerst kompliziert und nuancenreich.

7.4.2 Zum Text

Campra trifft eine ähnliche Auswahl wie Gilles: Er vertont *Introitus*, *Kyrie*, *Graduale*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei* und *Communio*. Wie bei Gilles fehlen *Tractus* und – am bemerkenswertesten – die *Sequenz*; anders als in *GillesMM* fehlt auch das *Benedictus*. Beide fügen kein *Pie Jesu* ein. Von der Gesamtauswahl her setzt Campra also die gleichen Schwerpunkte wie Gilles: Das Jüngste Gericht findet weniger Erwähnung, die besinnlicheren Textteile dominieren.

1. Introite

Requiem ₄ aeternam ₈ <i>dona</i> ₂₀ <i>eis</i> ₂₀ <i>Domine</i> ₁₄ : et ₇ lux ₇ perpetua ₇ <i>luceat</i> ₄₀ eis.

Te decet hymnus Deus in Sion,
 et tibi reddetur votum in Jerusalem:
 exaudi orationem meam, *ad te, ad te* omnis caro veniet,
 omnis ca- λ *ad te* omnis ca-
 -ro veniet,
 exaudi orationem meam, *ad te, ad te* omnis caro veniet,
ad te omnis caro ve- λ omnis caro ve-
 -niet.

Der erste Teil, die Antiphon, erfährt durch die polyphone Gestaltung viele Wiederholungen, wobei die Anzahl der Wiederholungen der einzelnen Worte unterschiedlich ist: In der ersten Zeile erklingt am häufigsten (wie bei mehreren Werken beobachtet) die Bitte „dona eis“, dann die Nennung des Namens des Herrn „Domine“, und mit Abstand am seltensten das Wort „Requiem“, das doch eigentlich das zentrale Thema des Textes darstellt; in der zweiten Zeile steht, wie ebenfalls schon mehrfach aufgetreten, das Wort

„luceat“ im Vordergrund.

Im zweiten Teil des Textes wird nur das „ad te“, sozusagen die Richtungsweisung für die Toten, durch Imitationen und daraus resultierende Doppeltextierung hervorgehoben. Damit wird Sinn und Ziel des Todes, nämlich zu Gott zu gelangen, verdeutlicht.

2. Kyrie

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,
Christe, Christe eleison, eleison, Christe eleison, eleison, Christe eleison,
eleison.

*Kyrie*_{62,26hb} *eleison*_{76,31hb}.

Im ersten *Kyrie* hält sich Campra noch an die traditionelle dreifache Anrufung, im *Christe* erklingt sie bereits wesentlich öfter, und im zweiten *Kyrie* findet sich ihr Höhepunkt durch zahlreiche Wiederholungen durch den polyphonen Satz. In diesen beiden Abschnitten überwiegt das Wort „eleison“; so scheint die Bitte um Erbarmen, nicht die Lobpreisung bei Campra im Vordergrund zu stehen. Ob er diese Tendenz durch die musikalische Gestaltung des Textes verstärkt, wird zu zeigen sein.

3. Graduel

Requiem, *requiem aeternam, dona, dona eis Domine.*

Requiem, requiem, requiem, requiem aeternam, requiem aeternam dona, dona, dona, dona eis Domine,

*et*₅ *lux*₅ *perpetua*₅ **luceat**_{27,16hb} **eis**_{27,16hb}

et lux perpetua, et lux perpetua luceat eis, luceat, luceat eis,
et lux perpetua luceat eis, luceat, luceat eis, luceat eis,

*et*_{15,8hb} *lux*_{15,8hb} *perpetua*₁₁ **luceat**_{22,10hb} **eis**_{22,10hb}

Hier scheint Campra die Nennung des Textanfangs „Requiem“ dann doch noch betonen zu wollen, jedoch ist der gesamte Abschnitt hier im Vergleich zum *Introitus* ausgeweitet, und auch das Wort „dona“ sowie die Zeile „Et lux perpetua luceat eis“ erklingen wesentlich häufiger als im *Introitus*. Vor allem das Wort „luceat“, also „leuchte“, erfährt eine starke Bevorzugung.

||: In memoria aeterna erit justus. :||

Ab auditione mala non timebit, non, non, non, non, non timebit,

ab auditione mala non, non, non timebit, non, non, non, non, non, non timebit,

ab auditione mala non, non, non timebit, non timebit, non, non, non, non,

ab auditione mala non, non timebit, non, non, non timebit, non, non timebit,

ab auditione mala non, non, non timebit, non, non, non, non, non, non, non, non timebit,

non, non, non, non, non, non, non, non timebit,

non, non, non, non, non, non, non, non timebit.

Hier erreicht die Anzahl von Wortwiederholungen ihren vorläufigen Höhepunkt im Werk; eine Schlüsselstelle ist somit die Erkenntnis, dass der „Gerechte“, der in ewiger Erinnerung bleibt, auch angesichts des Jüngsten Gerichts nichts zu fürchten haben wird. Dabei stellt sich angesichts dieser extrem häufigen Wiederholungen allerdings die Frage, ob wirklich die feste Überzeugung dessen im Vordergrund steht, dass nichts zu fürchten sei, oder ob es sich nicht vielmehr um eine Art Beschwörungsformel handelt, dass man nichts zu fürchten habe; in Wirklichkeit fürchtet man sich aber eigentlich dennoch (sonst wäre eine solche Beschwörung ja unnötig). Welche dieser beiden Interpretationen bei Campra zutrifft, wird sich erst bei der Analyse der musikalischen Umsetzung dieses Textabschnittes zeigen.

4. Offertoire

Domine₃ Jesu₃ Christe₃, Rex_{11,9hb} gloriae_{11,9hb},
libera₅ animas₅ omnium₅ fidelium₅ defunctorum₅
de₈ poenis₈ inferni₈ et₆ de₆ profundo₆ lacu₃.

Zwar treten hier Wiederholungen auf, jedoch relativ ausgewogen bei allen Worten des Textes. Zudem handelt es sich im Vergleich zum vorigen Abschnitt und angesichts der Tatsache, dass der Text polyphon vertont ist, um nicht sehr viele Wiederholungen. Allerdings ist eine leichte Tendenz zugunsten der Lobpreisung („Rex gloriae“) zu beobachten.

Libera, libera, libera eas, libera, libera eas de ore, de ore leonis, de ore leonis,
[teilweise sich überschneidend:] *Libera, libera, libera, libera eas de ore leonis, de ore leonis.*

Ne *absorbeat* eas tartarus ꝛ ne *absorbeat,*
absorbeat, absorbeat eas tartarus, *ne cadant* in obscurum,
[zweimal, in Doppeltextierung gegeneinander versetzt:] ne *absorbeat* eas
tartarus *ne cadant, ne cadant in obscurum, in obscurum.*

ne₁₄ cadant₁₄ in₁₄ obscurum₁₄.

Hier werden weitere Schlüsselwörter akzentuiert: Die Gegensätze der „Befreiung“ der Seelen einerseits sowie der Furcht des „Verschlingens“ oder „Fallens“ andererseits werden einander gegenübergestellt. Durch die ständige Wiederholung beider Worte entsteht eine Art „Machtkampf“ zwischen ihnen, der sich auch bereits im Satz des Textes widerspiegelt: Nach normal ablaufendem Text folgt ein Abschnitt mit Überschneidungen, dann ein Abschnitt mit Doppeltextierung, und der Höhepunkt wird in der abschließenden Fuge erreicht. Da hier im Zusammenhang mit dem „Fallen“ aber auch immer öfter die Verneinung „ne“ (damit nicht ...) erklingt, scheint die positive Seite den Sieg davonzutragen.

	: Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, :	
	: *Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus, et semini ejus* :	
	: *Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus, et semini ejus* :	

et semini ejus, et semini ejus.

Quam olim Abrahae promisisti, et semini, et semini ejus, et semini ejus.

Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus, et semini ejus, et

se- ʌ et se-

mini ejus.

Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus;

tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus:

fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,

fac eas, fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.

||: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus, et semini ejus :||

et semini ejus, et semini ejus.

Quam olim Abrahae promisisti, et semini, et semini ejus, et semini ejus.

Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus, et semini ejus, et

se- ʌ et se-

mini ejus.

Die mahnende Erinnerung an das einst Abraham gegebene Versprechen der Erlösung erklingt am häufigsten und gewinnt damit an Eindringlichkeit; dies passt zu der Interpretation der „Beschwörung“ in den vorhergehenden Abschnitten. Dagegen überrascht die relativ unauffällige Gestaltung der Aufforderung „Fac eas, ...“, die in anderen Werken wesentlich extremer ausfällt, etwa durch zahllose Wiederholungen der Aufforderung „Fac“.

5. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus, Dominus Deus Sabaoth.

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus, Dominus Deus Sabaoth.

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus, Dominus Deus Sabaoth.

Sanctus, Dominus Deus, Sanctus, Dominus Deus,

Sanctus,

Dominus Deus ʌ Sanctus

Dominus Deus Sabaoth.

Sanctus,

Sanctus ʌ Dominus Deus

Sanctus

Sanctus ʌ Dominus Deus

Dominus Deus Sabaoth, Dominus Deus Sabaoth.

Campra beginnt zwar mit dem traditionellen dreimaligen Ausruf „Sanctus“, bleibt aber nicht dabei, sondern wiederholt ihn zahlreiche Male, teilweise in Doppeltextierung, die sich aber durch die Tradition der Vertonung erklären lässt²⁹ und näher in der Analyse der Werke nach einzelnen Textteilen³⁰ beleuchtet wird. Jedenfalls ist die Preisung des

²⁹ Vgl. Kapitel 3.2.1 und Kapitel 4.2.

³⁰ Siehe Kapitel 8.6.

Herrn aber ein umfangreicher und damit für Campra offensichtlich wichtiger Bestandteil seiner Textzusammenstellung.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua, gloria tua.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua, gloria tua, gloria tua, gloria tua.
Hosanna *hosanna in excelsis in excelsis.*
Hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis.
 ||: *Hosanna, hosanna in excelsis. :||*
 ||: *Hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis. :||*
Hosanna, hosanna in excelsis, in excelsis,
in excelsis, hosanna, hosanna in excelsis.

Die erwähnte Preisung findet hier ihre Steigerung, zunächst durch das Schlüsselwort „gloria tua“, dann in noch ausführlicherer Form im *Hosanna*, das durch die Ausweitung auf acht Zeilen (drei Zeilen, die sich jeweils wörtlich wiederholen, sowie eine Schlusszeile, die mit einer Umkehrung abgewandelt wiederkehrt) wesentlich verlängert wird. Für Campras Verhältnisse ist dies bereits eine extrem hohe Anzahl an Wiederholungen, die polyphonen Teile natürlich ausgenommen; dabei bleibt jedoch eine sehr klare Textstruktur erhalten.

6. Agnus Dei

Agnus Dei, agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis, dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis, dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, agnus, agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem, dona eis requiem.

Bis hierher hält sich Campra an die in der Liturgie vorgegebene Dreiteiligkeit; würde der Text nun tatsächlich mit dem Wort „sempiternam“ abschließen, läge eine normale Form dieses Abschnittes vor, innerhalb der Campra eine Steigerung auf die schon bekannte Weise, durch zunehmende Wiederholungen, vornimmt. Zentrale Begriffe sind „Agnus Dei“ und vor allem „dona eis“, also wie schon zuvor die Anrufung Christi und die Bitte „Gib ihnen“.

Das *Agnus Dei* endet hier jedoch nicht, sondern wird noch wesentlich verlängert:

Agnus Dei, qui tollis , qui tollis peccata, peccata mundi,
dona, dona, dona_{15,7hb} eis_{13,6hb} requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis, dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis, qui tollis peccata mundi:
dona, dona eis requiem, dona eis requiem,
dona_{11,4hb} eis_{9,3hb} *requiem sempiternam.*

Die Erweiterung weist immerhin wieder eine Dreiteiligkeit auf; dabei ist die Steigerung im Text größer als im ersten Abschnitt, da der Satz hier zunehmend mehrschichtig bzw. polyphon wird.

7. Post Communion

Lux aeterna, Lux aeterna luceat eis, Domine,

Lux aeterna luceat eis, Domine:

Cum sanctis tuis in aeternam, quia pius es.

Lux aeterna, lux aeterna luceat eis, Domine,

Lux aeterna luceat eis, Domine:

Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Lux aeterna, Lux aeterna luceat eis, Domine,

Lux aeterna luceat eis, Domine:

Der erste Teil der *Communio* erklingt zweimal in gleicher Form, wobei vor allem das ewige Licht hervorgehoben wird. Beim dritten Mal fehlt die letzte Zeile „Cum sanctis ...“, stattdessen folgt nun der zweite Teil.

Requiem₇ aeternam₇ dona_{18,13hb} eis_{18,13hb} Domine₉

||: et lux perpetua **luceat** eis, luceat, luceat eis :||

et lux perpetua luceat eis, luceat, luceat eis

et lux perpetua luceat eis, luceat eis.

Et lux perpetua luceat eis, luceat, luceat eis,

luceat, luceat, luceat, luceat eis.

Cum₃₀ sanctis₃₀ tuis₃₀ in₈₁ aeternum₈₁, quia₆₄ pius₅₉ es₅₉.

Hier erfolgt die Steigerung mithilfe extrem häufiger Wiederholungen, der Polyphonie sowie einer echten Fuge. Schlüsselwörter sind auch hier „lux perpetua“, noch mehr „luceat“, und erstmals auch „in aeternum“, das eventuell wegen des nahen Schlusses deutlicher hervortritt als zuvor.

Auffallend ist, dass Campra trotz des lateinischen Textes bei den Teilen des *Proprium missae* französische Satzbezeichnungen wählt. Eventuell sollte dies zur besseren Verständlichkeit der nicht regelmäßig erklingenden Messteile bei der Gemeinde beitragen. Zudem stellt sich bei den Werken, deren Autograph nicht erhalten oder verfügbar war, generell die Frage, ob die Satzbezeichnungen vom Komponisten selbst oder von Kopisten oder Herausgebern gewählt wurden.

Als ein zentrales Merkmal der Textgestaltung bei Campra lässt sich beobachten, dass häufig zunächst einmal die „normale“ Form des Textes, die der Liturgie entspricht, erklingt, diese dann jedoch durch Erweiterungen ergänzt wird. Diese Erweiterungen bestehen nicht nur aus Wortwiederholungen, sondern beinhalten auch Steigerungen durch zunehmende Wortüberschneidungen und Doppeltextierungen bis zur Polyphonie, was auch den musikalischen Mitteln entspricht. Weiterhin finden sich – unabhängig

von der musikalischen Gestaltung – Abspaltungen von Satzteilen und deren Wiederholung. Dies steigert sich bis hin zur Abspaltung einzelner Worte, die immer häufiger erklingen. Diese Art der Motivbehandlung gibt es dann aber auch im musikalischen Satz – es wird sich zeigen, ob die syntaktische und die musikalische Struktur einander entsprechen.

Die eindeutigen Schlüsselwörter des gesamten Werkes sind diejenigen Begriffe, die das ewige Licht und das Leuchten beschreiben, sowie die Bitte um ewige Ruhe. Somit setzt Campra seinen Schwerpunkt hauptsächlich auf die positiven Aspekte des Textes; Angst oder Unruhe kommen vor allem – und eigentlich auch nur dort – in der Mitte des Textes, im *Offertorium*, zur Geltung; die das Werk durchziehende Linie und vor allem den Rahmen liefern aber die hoffnungsvollen, ruhigen Töne.

7.4.3 Zur Gesamtanlage

Zu den Werkübersichten, mit denen die Kapitel zur Gesamtanlage jedes Werkes beginnen, muss hier noch eine Erläuterung erfolgen: In den bisher erschienenen Übersichten wurden stets alle Tonarten, die ein Abschnitt durchlief, angegeben, um einen ersten Eindruck von der Harmonik zu vermitteln. Von dieser Stelle an ist dies auf Grund der komplexen Harmonik, der raschen Modulationen und zu zahlreichen Tonarten nicht mehr möglich; es wird also jeweils nur die vorherrschende oder zumindest zuerst auftretende Grundtonart des jeweiligen Abschnitts genannt. Ebenso verhält es sich teilweise mit der Instrumentation, da diese sich genau wie die Tonarten zu rasch ändert, um sie hier genau wiedergeben zu können. Genauere Erläuterungen dazu finden sich im folgenden Analysekapitel 8.

Tabelle 7.4: Campra, *Messe de Requiem*

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Introitus						185 T.
„Requiem“	F-Dur	$\frac{2}{2}$	Lentement	2 Fl, 2 Vl, 2 Vla, Bc	GrCh	1–89
„Te decet“	F-Dur	C	Gracieux	Str, Bc	Soli ATBar	90–116
„Requiem“	F-Dur	$\frac{2}{2}$	Lentement	2 Fl, Str, Bc	GrCh	21–89 d. c.
Kyrie						104 T.
Kyrie I	f dorisch	$\frac{3}{4}$		2 Fl, 2 Vl, Bc	Solo Tenor	1–23
Christe	f dorisch	$\frac{3}{4}$		2 Fl, 2 Vl, Bc	Solo Bar	24–38
Kyrie II	f dorisch	$\frac{3}{4}$		Orch tutti	PtCh+GrCh	39–104
Graduale						131 T.
„Requiem aeternam“	d dorisch	$\frac{3}{4}$	Lent	2 Fl, Str, Bc	GrCh, Solo Alt	1–51
„et lux perp.“	D-Dur	C	Vite	2 Fl, Str, Bc	GrCh	51–59

Campra, *Messe de Requiem* – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
„et lux perp.“	d dorisch	C	Plus lent	2 Fl, Str, Bc	Solo Alt	59–75
„et lux perp.“	D-Dur	C	Plus gay	2 Fl, Str, Bc	GrCh	75–84
„In memoria“	d dorisch	C	Rondement	2 Fl, Str, Bc	GrCh, Solo Bar	84–131
Offertorium						302 T.
„Domine ...“	g dorisch	$\frac{2}{2}$	Lent	2 Fl, Str, Bc	GrCh, Soli ATBar	1–133
„Sed signifer“	G-Dur	$\frac{3}{4}$	Gracieux et léger	2 Fl, Str, Bc	Solo Tenor	134–179
„Quam olim“	G-Dur	$\frac{3}{4}$	Gracieux et léger	2 Fl, Str, Bc	PtCh+GrCh, Solo Tenor	179–230
„Hostias“	g dorisch	C	Lent	2 Fl, Str, Bc	Solo Bar	231–250
„Quam olim“ d. c.	G-Dur	$\frac{3}{4}$	Gracieux et léger	2 Fl, Str, Bc	PtCh+GrCh, Solo Tenor	179–230 d. c.
Sanctus						86 T.
Sanctus	c dorisch	C	Léger	2 Fl, Str, Bc	PtCh+GrCh	1–31
„Pleni sunt“	As-Dur	C	Grave	Str, Bc	Solo Bar	32–46
„Hosanna“	c dorisch	$\frac{3}{4}$	Vite	2 Fl, Str, Bc	PtCh+GrCh, Solo Bar	46,3–86
Agnus Dei						72 T.
Agnus Dei	A-Dur	C	Lent	2 Fl, Str, Bc	Solo Ten	1–35
Agnus Dei	a-Moll	C	Lent	2 Fl, Str, Bc	GrCh, Solo Alt	36–72
Post Communion						288 T.
„Lux aeterna“	A-Dur	$\frac{3}{4}$	Léger	2 Vl, Bc	Solo Bar	1–77
„Requiem aeternam“	A-Dur	$\frac{2}{2}$	Grave	Str, Bc	GrCh	78–123
„Et lux“	A-Dur	$\frac{3}{4}$	Gracieux	Str, Bc	PtCh+GrCh	124–170
„Cum sanctis“	A-Dur	$\frac{2}{2}$	Modéré	Fl, Str, Bc	PtCh+GrCh	170–241
„Cum sanctis“	a-Moll	$\frac{2}{2}$	Modéré	Fl, Str, Bc	PtCh+GrCh	241–281
„quia pius es“	a-Moll	$\frac{2}{2}$	Lentement	Fl, Str, Bc	PtCh+GrCh	281–288

Bezüglich der Satzfolge ist festzustellen, dass es die gleichen sieben großen Sätze wie in *GillesMM* gibt. In *CampraMR* sind diese Sätze wiederum in viele kleinere Abschnitte unterteilt, die sich im Tempo, teilweise auch in der Taktart, vor allem aber durch die wechselnde Besetzung voneinander abheben. So wirkt das Stück abwechslungsreich. Unterstrichen wird diese Unterteilung der Sätze durch die vielen Tempoangaben, die auch in anderer Hinsicht bemerkenswert sind: Sie bestimmen die Geschwindigkeit (wie *Lentement*, *Lent*, *Vite*), aber auch schon den Charakter des jeweiligen Abschnittes (beispielsweise die Anweisungen *Gracieux*, *Léger*, *Plus gay*, *Grave*). Dies ist eine Weiter-

entwicklung seit Lully (der noch gar keine Bezeichnungen benutzte) über Charpentier (der an zwei Stellen *Prélude* bzw. *Prélude Vite* schrieb) und Gilles (der immerhin schon einige Anweisungen verwendete – *Gay*, *Vivement* und *Lentement* –, jedoch noch weniger differenziert als Campra). Eine Einheit innerhalb der Sätze entsteht durch das Beibehalten der Grundtonart innerhalb des ganzen Satzes, wo nur ein Wechsel zwischen Dur und dorisch stattfindet, nicht aber der Name der Tonart sich ändert.

Insgesamt ist dieses Werk bereits durch eine wesentlich größere Tonartenvielfalt gekennzeichnet als die älteren Werke, jedoch herrschen auch hier noch die alten Kirchen-tonarten vor – jedenfalls nach den angegebenen Vorzeichen, was innerhalb der Sätze geschieht, wird in der detaillierten Betrachtung gezeigt werden. Immerhin aber treten hier schon fünf verschiedene Tonarten und fast alle von diesen wiederum jeweils in Dur und dorisch bzw. Moll auf, nämlich F-Dur und f dorisch, D-Dur und d dorisch, G-Dur und g dorisch, c dorisch (als einziges nicht in Dur!), A-Dur und a-Moll (ob es sich innerhalb des Satzes um dorisch oder Moll handelt, wird später gezeigt).

Auch dieses Stück beginnt in einer Tonart und endet in einer anderen, schreitet aber dazwischen ein breiteres Tonartenspektrum ab. Es handelt sich dabei nicht um Fortgänge in eine nach der Dur-Moll-Harmonik eng verwandte Tonart, etwa eine Parallele oder die Dominante, sondern eher um ein Weiterschreiten in eine andere Klangfarbe. Es lässt sich aber beobachten, dass zwischen den ersten beiden Tonartengruppen (*Introitus* und *Kyrie* in F und *Graduale* in D) und zwischen den letzten beiden Gruppen (*Sanctus* in C und *Agnus Dei* + *Communio* in A) jeweils der Abstand einer kleinen Terz besteht und die Tonarten dazwischen (*Graduale* bis *Sanctus*) in Quartan aufsteigen (D - G - C). So entsteht zusätzlich ein großer Bogen vom ersten Satz (in F) über das zentrale *Offertorium* (in G) bis zum Schluss (in A), also ein Sekundstiege. Dadurch erhält das Werk einen großangelegten tonartlichen Zusammenhang.

Die Anzahl der Taktarten ist nicht auffallend groß ($\frac{2}{2}$ -, $\frac{3}{4}$ - und c-Takt); diese wechseln sich jedoch relativ schnell ab und erwecken so den Eindruck einer größeren Vielfalt. Das Zentrum des Satzes bildet das *Offertoire*, das auch den größten Umfang aufweist.

Es gibt viele mehr oder weniger imitatorische bis polyphone Abschnitte, weitgehend regelgerechte Fugen finden sich dagegen wenig. Diese sind teilweise an schon als traditionell geltenden Stellen platziert, so beispielsweise die Schlussfuge am Ende der *Communio* beim Text „Cum sanctis tuis ...“³¹.

Allgemein lässt sich ein häufiger Wechsel zwischen ausschließlich homophonen Teilen, homophonen Teilen mit imitatorischen Einsätzen, durchgehenden Imitationen und polyphonen Abschnitten feststellen, so dass eine große Vielfalt an verschiedenen Satz-techniken existiert, die das Werk abwechslungsreich gestalten sowie die Kunstfertigkeit des Komponisten zeigen. Erstaunlich ist dabei, dass das Werk trotzdem überhaupt keinen unruhigen Eindruck auf den Hörer macht, sondern im Gegenteil eine Ausgewogenheit und einen ruhigen Fluss aufweist, die sich durch das ganze Werk ziehen. Gerade

³¹ Vgl. die Anmerkungen zur Gattungstradition in Kapitel 3.2.1 sowie zu den Konventionen außerhalb Frankreichs in Kapitel 4.

diese Ruhe bei größtmöglicher Kompositionskunst, Intellektualität und Abwechslung verschiedenster Techniken zeugt von der großen Qualität dieser Komposition.

Das Orchester ist meist nicht *colla parte* mit den Vokalstimmen geführt, sondern weist einen eigenen Satz als Begleitung mit eigener motivischer Arbeit auf. In den polyphonen Abschnitten laufen die Orchesterstimmen zwar prinzipiell mit den Chorstimmen, sind jedoch zur Ausschmückung des Satzes noch durch Auszierungen, Ausfüllung mit kleineren Notenwerten, Achtelfiguren, beispielsweise Dreiklangbrechungen oder Tonleitern, auf langen Chornoten erweitert. Somit ergibt sich ein interessanteres Notenbild und ein farbigerer, differenzierterer Klang, als es bei reinem *colla-parte*-Spiel der Fall wäre. Die Frage ist allerdings, ob nicht die Instrumentalisten auch früher schon in der Lage waren, selbständig ihre Stimmen in dieser Weise zu gestalten, auch ohne dass es explizit vorgeschrieben wurde. Es ist aber in jedem Fall neu, dass die Orchesterstimmen vom Komponisten selbst schon so weit festgelegt wurden. Außerdem sind die Erweiterungen bei Campra schon weitgehender, beispielsweise in Form einer vom Chor unabhängigen Bassstimme oder von Gegenstimmen in den Instrumenten.

Abgesehen von der Tonartenfolge ergibt sich ein gewisser zyklischer Zusammenhalt auch dadurch, dass alle Sätze die gleiche Struktur aufweisen: Jeder Satz beginnt mit einem instrumentalen Vorspiel und endet mit einem Chorabschnitt. Weiterhin bilden *Introite* und *Post Communion* einen gemeinsamen Rahmen, indem der Text der Antiphon im Schlusssatz wieder aufgenommen wird und auch musikalisch ein ähnlicher polyphoner Stil in beiden Sätzen (Anfang des *Introitus*, T. 1–54 sowie in der *Post Communion*, T. 78–123) verwendet wird.

Diese Verbindungen der Sätze zu einem inhaltlich zusammenhängenden Ganzen sind umso erstaunlicher, als Campra sich bei der Komposition einiger Sätze möglicherweise an älteren Werken orientiert hat; Baker erläutert dies genauer:

„Aller Wahrscheinlichkeit nach wurden *Introite*, *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus Dei* eigens für dieses Requiem neu komponiert. Die übrigen Sätze *Graduel*, *Offertoire* und *Post Communion* basieren auf Sätzen von Versionen früherer Werke: So ist im *Graduel* das Thema der fugierten Einsätze ‚et lux perpetua‘ in den T. 51–84 identisch mit dem Fugenthema ‚nos autem surreximus‘ im 9. Vers der Grand Motet *Exaudiat te Dominus*. (Quelle: Bibliothèque nationale (F-Pn), Paris, Sign. ms. H.531.). Von T. 84 bis zum Schluss basiert die Musik auf dem Basse-récitante-Solo aus ‚In memoria aeterna‘ im 6. Vers der Grand Motet *Beatus vir* (Quellen: Bibliothèque nationale (F-Pn), Paris, Signaturen Vm1 1103, H.402, H.4022; Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes (F-Aix), Signatur F.C.ms.II,no.11). Im Verlaufe der Adaption an den Text des *Graduel* schrieb Campra das Solo für Basse-Taille und Grand Chœur um und änderte auch die Tonart von g-Moll nach d-Moll. Bei dieser Umarbeitung waren die Eingriffe in den Vokalsatz gering, wohingegen aus den instrumentalen Passagen in den Solo- und Chorabschnitten Ritornelle nach italienischer Art wurden. Die Melodie von ‚Sed signifer sanctus Michael‘ im *Offertoire* besitzt eine deutliche Ähnlichkeit mit der Melodie der Arie ‚Signatum est super nos lumen‘ im 7. Vers von *Cum invocarem* aus Campras zweitem [sic!] Buch mit

Motets à voix seules (1699) (André Campra, *Motets à I. II. et III. Voix, et Instruments, avec la Basse-Continue. Livre Second*, Paris, Christophe Ballard, 1699, S. 67–68.). Der beiden Arien zu Grunde liegende Ostinatobass erscheint in einer ähnlichen Version in seinem ersten Buch der *Motets à voix seules* (André Campra, *Motets à I. II. et III. Voix, avec la Basse-Continue*, Paris, Christophe Ballard, 1695, S. 76–82), das 1695, im Kompositionsjahr des Requiems, erschienen ist. Die Arie ‚Lux aeterna‘, die die *Post Communion* einleitet, ähnelt der italienischen Arietta im 4. Eingang von Campras Opéra-ballet *L’Europe galante* (André Campra, *L’Europe galante, ballet représenté en l’an 1697 par l’Académie Royale de Musique, de la composition de Mr. Campra, partition générale semblable à la dernière édition d’Isée; les paroles de cette pièce sont de Mr. de la Motte*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1724. Reprint: Farnborough Hants, Gregg Press, 1967. 4. Aufzug, 2. Szene) sehr. Das Thema der Schlussfuge ist identisch mit dem der Schlusschöre seiner Grand Motets *De profundis* und *Te Deum* (Quellen: *De profundis*, Paris, Bibliothèque nationale, Signatur ms. H.408; *Te Deum*, Paris, Bibliothèque nationale, Signatur ms.H.426). Ein weiterer Bezug zwischen der Motette *De profundis* und der *Messe de Requiem* liegt in einem gemeinsamen Glockenostinato als Anspielung auf das Ostinato, das in der Zeit zwischen der zweiten Vesper an Allerheiligen und der Vesper an Allerseelen in Notre Dame erklingen ist.“³²

Der allgemeine Stil des Werkes entspricht durchaus dem Stil seiner Zeit, Campra beherrschte jedoch die Kunst der Komposition offensichtlich in exzellenter Weise. Das Werk ist satztechnisch anspruchsvoll und in seinen verschiedenen Abstufungen der Polyphonie voller technischer Feinheiten, durch die feinste klangliche Nuancen möglich werden. Dabei handelt es sich trotzdem keineswegs um ein „trockenes“, zu „gelehrtes“ Werk, sondern um ein klangschönes Stück, bei dem vor allem die klangliche Balance und die große Ruhe auffallen, die es insgesamt ausstrahlt.

³² [Baker 2002, S. 3/4]

7.5 Gossec: Grande Messe des Morts

7.5.1 Beschreibung

Gossecs *Grande Messe des Morts*, *GossecGMM*, ist das weitaus größte der bisher betrachteten Werke, sowohl den Umfang als auch die Besetzung betreffend. Das Werk umfasst insgesamt 2626 Takte, ist also mehr als doppelt so lang wie *GillesMM* und *CampraMR*. Die Aufführungsdauer der Musik beträgt ungefähr eineinhalb Stunden (wodurch ein vollständiger Trauergottesdienst schon eine beträchtliche Länge erreichen würde).

Die Orchesterbesetzung besteht aus zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten in G, zwei Hörnern, zwei Fagotten, zwei Trompeten, drei Posaunen (Alt, Tenor, Bass), Pauken in C und G und Streichern (zwei Violinen, Violen, Violoncelli und Kontrabass). Bemerkenswerterweise gibt es keine Generalbassgruppe mehr; die verwendete Partitur enthält allerdings die Angabe „Org. ad libitum“³³. Diese Besetzung ist diejenige der ersten Fassung von 1760; später hat Gossec die Besetzung seines eigenen Werkes noch für andere Aufführungen verschiedentlich verändert.

Die Vokalstimmen bestehen aus dem Chor (Sopran, Alt, Tenor, Bass), der nun keine generelle Fünfstimmigkeit mehr zeigt, und Soli (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass).

Im Vergleich zu den früheren Werken ist dies schon eine deutlich größere Besetzung. Vor allem treten hier nicht nur Flöten und Oboen auf, sondern auch Klarinetten, die um diese Zeit erst allmählich aufkamen und deren Verwendung deshalb noch relativ neu und ungewöhnlich war. Hier wurde Gossec wahrscheinlich durch die von Stamitz eingeführten Neuerungen beeinflusst, siehe Kapitel 6.3.5. Es ist ein neuer Gedanke, sie ausgerechnet in einem Kirchenmusikwerk und dazu noch in einer Totenmesse erklingen zu lassen, da sie sowieso eine noch „frische“ Errungenschaft waren. Ebenso fortschrittlich ist die Besetzung mit Blechbläsern. Zusätzlich verwendet Gossec die Blechbläser nicht nur in üblicher Weise im Orchester, sondern auch in einer Art „Fernchor“, hier also einem Fern-Blechorchester im *Tuba mirum*. Dazu schrieb Gossec selbst 1762:

«Dans les deux strophes *Tuba mirum* et *Mors stupebit et naturae* [sic!] de la prose des morts, on fut effrayé de l'effet terrible et sinistre de trois trombones réunis à 4 clarinettes, 4 trompettes, 4 cors et huit bassons cachés dans l'éloignement et dans un endroit élevé de l'église, pour annoncer le jugement dernier, pendant que l'orchestre exprimait la frayeur par un frémissement sourd de tous les instruments à cordes.»³⁴

³³ [Gossec 1999]

³⁴ Aus : Gossec, François-Joseph : Note concernant l'introduction des cors dans les orchestres, in : *Revue musicale*, III, S. 221, hrsg. von Fétis 1829. Zitiert nach [Hausfater 1995, S. 176]. Laut Hausfater wurde diese Notiz von Gossec bereits um 1810 verfasst, jedoch erst 1829 veröffentlicht. „In den beiden Strophen *Tuba mirum* und *Mors stupebit et naturae* der *Prose des morts* [der Sequenz] war man erschrocken durch den schauerlichen und düsteren Effekt von drei Posaunen, die sich mit vier Klarinetten, vier Trompeten, vier Hörnern und acht Fagotten vereinigten, die in einiger Entfernung versteckt waren,

Gossec erprobte mit dieser Orchesteraufstellung neue räumliche Klangwirkungen; dies sind Versuche, die Berlioz später in ähnlicher Form aufgriff. Launay bemerkt hierzu:

«Dans cet ensemble (incomplet ...) de Messes concertantes, il faut réserver une attention particulière à la *Messe des morts* de Gossec, qui constitue ... l'un des faits les plus importants dans ce domaine de la musique religieuse latine. ... Mais il faut surtout y reconnaître les prémices du romantisme : Berlioz n'a pas été le premier, en effet, à user de l'ensemble de trompettes, cors, trombones, clarinettes, groupés dans une tribune élevée, pour le *Tuba mirum* du *Dies irae*.»³⁵

Es gibt auch wenigstens eine Bearbeitung eines anderen Arrangeurs³⁶, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts entstand und den Titel „Messe Des Morts Par F: J: Gossec. arangée en harmonie militaire Par [?]“ trägt³⁷. Dieses Arrangement ist für ein wesentlich größeres Orchester geschrieben, das hauptsächlich aus Bläsern besteht. Neben einer großen Holzbläsergruppe und den üblichen Blechbläsern wie Posaunen, Hörnern und Trompeten erscheinen hier auch Kontrafagotte, Ophicleiden, *serpent* und *basson russe* sowie auch Tamtams. Einerseits werden die von Gossec selbst begonnenen Entwicklungen bezüglich der Orchesterbesetzung zwar fortgeführt, andererseits werden auch die durch die Revolutions- und Militärmusiken angeregten Experimente deutlich sichtbar; allerdings übertreibt der Arrangeur bezüglich der Instrumentation, da fast alle Sätze des Werkes die gleiche große Bläserbesetzung aufweisen und somit keine Klangdifferenzierung mehr stattfindet.

In Gossecs Originalfassung handelt es sich schon um ein ganz klassisches Orchester; da wie beschrieben prinzipiell auch keine Generalbassgruppe mehr vorgesehen und deshalb kein Tasteninstrument mehr mit der Aufgabe der harmonischen Ausfüllung betraut ist, ist der musikalische Satz ausschließlich in obligaten Stimmen für fest vorgeschriebene Instrumente angelegt. Die bis dahin noch existierenden Freiheiten in Bezug auf Instrumentierung und auch die genaue Ausführung der Harmonien (Akkordausfüllung, Stimmenverteilung) existieren nicht mehr.

Der Stil des Werkes ist besonders durch eine zu der Zeit neue musikalische Sprache bemerkenswert: Der Satz ist über weite Strecken durch Chromatik, starke Kontraste und

um von einem erhöhten Ort der Kirche aus das Jüngste Gericht anzukündigen, während das Orchester den Schrecken durch ein dumpfes Brausen in allen Streichinstrumenten ausdrückte.“ (Übers. der Verf.)

³⁵ [Launay 1993, S. 449] „In dieser (unvollständigen) Sammlung von konzertanten Messen muss man seine besondere Aufmerksamkeit auf die *Messe des morts* von Gossec richten, die ... eines der wichtigsten Werke auf dem Gebiet der lateinischen religiösen Musik ist. ... Aber vor allem muss man dort die Anfänge der Romantik erkennen: Berlioz war tatsächlich nicht der erste, der ein Ensemble aus Trompeten, Hörnern, Posaunen und Klarinetten verwendete, die für das *Tuba mirum* im *Dies irae* an einem erhöhten Standort platziert waren.“ (Übers. der Verf.)

³⁶ Der Name auf der Handschrift ist leider unleserlich.

³⁷ [Gossec o. J.]. Die Handschrift dieser Bearbeitung befindet sich in B-Br, Sign. Mus Ms 970.

große Fugen gekennzeichnet, die nichts mehr mit dem früher vorherrschenden kontrapunktischen Satz gemeinsam haben, sondern bereits an die monumentalen Werke Beethovens und Schuberts erinnern. Nach Krones kann man eine gewisse Anlehnung an Gossecs Vorbilder, namentlich Jommelli, Hasse, Campra, Gilles und Lully feststellen³⁸.

Gossecs Werk hatte Auswirkungen auf die weitere Entwicklung der Gattung, insbesondere prägte es den Anfang der Entwicklungslinie theatralischer Kirchenmusik bis zu Berlioz und Cherubini, aber auch Mozarts Requiemvertonung zeigt Gossecs Einfluss in deutlicher Weise.

7.5.2 Zum Text

Die vertonten Textteile sind *Introitus*, *Sequenz*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei* und *Communio*. Besondere Merkmale sind das Fehlen des *Kyrie* und die Verwendung einer Textvariante im *Offertorium*, dessen Text auf einer Lokaltradition beruht. Nach allgemein in Frankreich verbreitetem Brauch ist ein „Pie Jesu Domine“ mit der Bezeichnung „Wandlungsmotette“ nach dem *Sanctus* eingeschoben.

Im Folgenden soll zunächst die Textvariante des *Offertoriums* mit Übersetzung dargestellt und insbesondere die inhaltlichen und stilistischen Unterschiede zum gewöhnlichen Offertoriumstext der katholischen Liturgie erläutert werden.

XVIII. Vado et non revertar

Vado et non revertar,	Ich gehe und kehre nicht zurück,
aeternitatem pavide conspicio,	ich betrachte angstvoll die Ewigkeit,
sors immutabilis tamen contigit me.	das unabwendbare Los hat mich dennoch getroffen.
Iam apertum video monumentum,	Ich sehe schon das geöffnete Grab,
vocem tenebrosam audio,	ich höre die finstere Stimme,
ad iudicium evocantem me.	die mich zum Gericht ruft.
Quid sum dicturus?	Was werde ich sagen?
Heu me miserum!	Sieh mich Elenden!
Iram Domini portabo quia peccavi.	Ich werde den Zorn des Herrn tragen, weil ich gesündigt habe.
Quare tristis es, anima mea,	Weshalb bist du traurig, meine Seele,
et quare conturbas me?	und warum verwirrst du mich?

³⁸ [Krones 1987, S. 6]

XIX. Spera in Deo

Spera in Deo.	Hoffe auf Gott.
Quoniam ad huc confitebor illi,	Denn ich werde jenem vertrauen,
salutare vultus mei et Deus meus.	meinem Gott und Retter, auf den ich schaue.

XX. Cedant hostes

Cedant hostes in adventu eius!	Die Feinde weichen bei seiner Ankunft!
Contremiscant et fugiant in infernum!	Sie erbeben und flüchten in die Hölle!
Confundantur et erubescant.	Sie werden zu Schanden und schämen sich.
Iter impedire non audeant!	Sie wagen nicht, den Weg zu versperren!

Diese Variante unterscheidet sich deutlich vom normalerweise üblichen Text der römischen Liturgie. Nur einzelne Sätze ähneln dem üblichen Text, beispielsweise „Quid sum dicturus?“, was in ähnlicher Form in der *Sequenz* erklingt.

Das Ende der ersten Strophe (ab „Quare tristis ...“) sowie die zweite Strophe sind dem 42. Psalm entnommen; interessanterweise beginnt Gossec mitten in diesem Psalmteil einen neuen Textabschnitt. Die übrigen Bestandteile scheinen nicht aus der Bibel zu stammen³⁹. Der Text weist sprachliche und inhaltliche Gemeinsamkeiten bzw. Ähnlichkeiten mit Psalmtexten auf, es handelt sich aber nicht um direkte Zitate. Möglicherweise schrieb entweder der Komponist selbst oder, was wahrscheinlicher ist, da es sich ja um eine in der Region weiter verbreitete Textvariante handeln soll, ein lokaler Textdichter den Text.

Die Nummer XVIII. beginnt mit im liturgischen Text sonst unüblichen Gedanken: Der Sprecher (in der Ich-Perspektive) spricht davon, dass er nicht zurückkehren wird. Diese Begleiterscheinung des Todes wird sonst nie genannt, denn es erscheinen Gefühle von Zuversicht in Bezug auf die Gnade Gottes und das Paradies über die Unsicherheit, was einen nach dem Tod erwartet, bis hin zu Angst und Schrecken, aber nie wird die Möglichkeit einer Rückkehr auch nur erwogen. Zwar wird auch hier festgestellt, dass

³⁹ In der Literatur wird meist nur angegeben, dass es sich um eine lokale Textvariante handelt, leider aber keine Quelle oder Autor. So merkt Chase z. B. nur an: „The Offertory, is that of the then-current French usage, *Vado et non revertar.*“, siehe [Chase 2003, S. 201]. Hausfater dagegen gibt in ihrer Arbeit mehrere in Paris übliche Textvarianten des *Offertoriums* wieder, vgl. [Hausfater 1995, S. 86–89 und 625–642]; die von Gossec verwendete ist aber nicht darunter. Hausfater gibt selbst an, die Quelle auch nicht gefunden zu haben [Hausfater 1995, S. 182].

es eben keine Möglichkeit der Rückkehr gibt, aber allein durch die Erwähnung wird ja ein Gedanke geweckt, auf den man sonst nicht verfallen würde, nämlich der Zweifel an der Unwiderruflichkeit des Todes bzw. die Auflehnung gegen den Tod.

Weiterhin treten hier aber auch sehr weltliche Bilder auf – dies ist die einzige Stelle, an der explizit das Grab erwähnt wird, und zwar nicht nur in geistiger Betrachtungsweise und durch Metaphern umschrieben, sondern ganz direkt. Die Strophe endet mit der Darstellung eigener Ängste, denn hier spiegelt der Text im Gegensatz zum üblichen Text, der eher allgemeingültige Aussagen enthält, die sehr persönlichen Ängste des einzelnen Menschen wider: Nicht nur die Angst vor einem Gericht wird beschrieben, sondern es findet auch eine genaue Reflexion der eigenen Gefühle statt.

Die zweite Strophe zeigt ein großes Gottvertrauen, während in der dritten Strophe, also Nummer XX, die Schrecken der Hölle in personifizierter Form auftreten – so weit geht der übliche Text nicht. Allerdings ist zwar nicht der normale Offertoriumstext, wohl aber der Sequenztext dieser Variante des Offertoriumstextes in seinen drastischen Formulierungen nahe. Gleichzeitig wird hier die Kraft und Macht Gottes als Gegenpol zu den Teufeln oder, je nach Übersetzung zumindest „Feinden“, dargestellt, die gegen diese Macht nichts ausrichten können. Diese Art von direktem Kampf bildet auch einen Unterschied zum üblichen Text. Gerade durch den Vergleich mit einem direkten Gegenpol wird aber die Stärke und Macht Gottes noch wesentlich deutlicher dargestellt.

Gossec wählt also einen noch eindringlicheren, von stärkeren Gegensätzen beherrschten Text.

Das Gesamtwerk betreffend wählt Gossec unterschiedliche Arten der Textbehandlung, die sich je nach Inhalt sehr stark voneinander abheben. Dabei ist eine Fortsetzung der Entwicklung zu bemerken, dass der Text keinen klaren linearen Ablauf aufweist, sondern – noch mehr als in den älteren Werken – zahlreiche mehr oder weniger polyphone Abschnitte enthält. Dies ist erstaunlich, da man annehmen könnte, dass parallel zur allgemeinen Entwicklung die Polyphonie zunehmend in den Hintergrund gerät und der aufkommende Satz „Melodie und Begleitung“ verwendet wird. Jedoch zeigt sich in der Requiemvertonung eher eine gegenläufige Entwicklung, indem der Satz an Komplexität gewinnt.

II. Introitus

Requiem aeternam, *dona, dona, dona* eis, Domine, *dona* eis Domine.

Requiem aeternam, *dona* eis Domine, *dona* eis Domine, *dona, dona, dona,*
dona requiem.

Et lux perpetua, et lux perpetua luceat eis.

Im Vergleich zu anderen Werken fällt bei Gossec die Antiphon extrem kurz aus; auch wird das „ewige Licht“ fast in der kürzestmöglichen Form abgehandelt. Eine Gemeinsamkeit mit den zuvor betrachteten Texten stellt die häufige Wiederholung und Betonung der Bitte „dona“ dar.

III. Te decet hymnus

Te *decet* hymnus, Deus, in Sion:

Et tibi *reddetur* votum in Je-

rusalem. ∫ Te

$Te_5 \text{ decet}_5 \text{ hymnus}_6, \text{ Deus}_5, \text{ in}_{7,3\text{hb}} \text{ Sion}_{7,3\text{hb}}$.

$Te_2 \text{ decet}_2 \text{ hymnus}_2, \text{ Deus}_2$ ∫ $Et_2 \text{ tibi}_2 \text{ reddetur}_2, \text{ reddetur}_2 \text{ votum}_2$

$et_3 \text{ tibi}_3 \text{ reddetur}_3, \text{ reddetur}_3 \text{ votum}_3, \text{ votum}_3 \text{ in}_3 \text{ Jerusalem}_3$.

$Et_2 \text{ tibi}_2 \text{ reddetur}_2, \text{ reddetur}_2 \text{ votum}_2 \text{ in}_2 \text{ Jerusalem}_2$.

$Te_2 \text{ decet}_2 \text{ hymnus}_2, \text{ Deus}_2, \text{ in}_2 \text{ Sion}_2$, ∫ $Et_2 \text{ tibi}_2 \text{ reddetur}_2, \text{ reddetur}_2 \text{ votum}_2$,

et tibi reddetur, reddetur votum in Jerusalem.

Et tibi reddetur votum, reddetur votum in Jerusalem.

$Te_2 \text{ decet}_2 \text{ hymnus}_2, \text{ hymnus}_2, \text{ Deus}_2, \text{ in}_2 \text{ Sion}_2$,

$Te_2 \text{ decet}_2 \text{ hymnus}_2, \text{ Deus}_2, \text{ in}_2 \text{ Sion}_2$.

Et tibi reddetur votum in Jerusalem.

$Te_{4,3\text{hb}} \text{ decet}_{4,3\text{hb}} \text{ hymnus}_{4,3\text{hb}}, \text{ Deus}_3, \text{ in}_2 \text{ Sion}_2$

et tibi reddetur votum, te decet, te decet, hymnus, te decet, Deus, in Sion.

Te decet hymnus, Deus, in Sion:

Et tibi reddetur votum in Jerusalem.

In Sion: Te decet hymnus,

Deus, in Sion ∫ Te decet hymnus, Deus ∫ ||: Et tibi reddetur, :|| et tibi reddetur,

et tibi reddetur votum in Jerusalem.

Votum tibi reddetur ∫ Te decet hym-

Tibi reddetur, in Jerusalem ∫ nus, Deus, in Sion:

Et tibi reddetur votum in Jerusalem.

Das auffallendste Merkmal dieser Textgestaltung ist, dass nicht mehr nur einzelne Worte wiederholt und so hervorgehoben werden, sondern dass die bei Gilles und Campra sich andeutende Tendenz, den gesamten Text so auszuweiten, hier ihren bisherigen Höhepunkt erreicht. So kurz die Antiphon des *Introitus* gehalten war, so lang ist nun der Psalmvers ausgeführt. Durch die Wiederholung aller Worte sind nicht mehr so deutliche Bevorzugen auszumachen, immerhin scheinen aber die Worte „decet“ und „reddetur“ besonders wichtig zu sein. Gossec geht in seiner *Introitus*-Behandlung also relativ schnell über den eigentlichen Hauptgedanken der ewigen Ruhe und des Lichtes, also die direkt den Tod betreffenden Aspekte, hinweg, und widmet sich stattdessen ausführlich dem Lob Gottes.

Formal ergibt sich eine bisher so noch nicht beobachtete Kompliziertheit des Ablaufes, da Gossec als erster eine echte Doppeltextierung mit zwei unterschiedlichen gleichzeitig ablaufenden Textzeilen benutzt; weiterhin kombiniert er auch noch diese Doppeltextierung mit Imitationen. Es stellt sich die Frage, ob Gossec damit nicht die Präsentation seiner Kunstfertigkeit über die Textverständlichkeit gestellt hat und somit nun

doch der inhaltliche Aspekt, also die Ausdruckssteigerung, gar nicht so schwer wiegt und durch die möglicherweise schlechte Textverständlichkeit die Ausführlichkeit des Gotteslobs konterkariert und damit ad absurdum geführt wird.

IV. Exaudi

Exaudi, exaudi orationem, orationem meam.

Ad te omnis caro veniet, AD TE VENIET,

ad te omnis caro veniet. AD TE CARO VENIET.

Exaudi orationem, orationem meam.

Exaudi, exaudi orationem meam.

Ad te omnis caro veniet, OMNIS, AD TE VENIET, *omnis caro veniet*.

Ad te omnis caro, ad te omnis caro veniet.

Die unterschiedliche Gewichtung der Zeilen legt nahe, dass Gossec die Tatsache, dass „alles Fleisch zu Gott kommt“, wichtiger erschien als die Bitte um Erhörung. Weiterhin handelt es sich in diesem Teil nicht nur um bloße Wiederholungen, sondern auch um immer andere Satzstellungen (und das nicht nur wegen der polyphonen Elemente, sondern tatsächlich in der reinen Abfolge) und Auslassungen einzelner Worte, so dass die einzelnen Worte alle einmal hervortreten und „angeleuchtet“ werden.

Gossec lässt als einziger das *Kyrie* unvertont⁴⁰, abgesehen von den Vertonungen, die sowieso explizit nur einen Textteil wie die *Sequenz* enthalten; nicht festzustellen ist es einzig bei Fétis, bei dem die Handschrift nur unvollständig vorliegt⁴¹. Stattdessen erfolgt in *GossecGMM* eine Reprise der Antiphon, was nur bei wenigen Werken der Fall ist. Der Schwerpunkt liegt bei ihm also mehr auf dem Anlass der Messe als auf der Anrufung Gottes, sei es nun als Preisung oder als Flehen um Erbarmen⁴².

V. Requiem aeternam

Requiem aeternam, *dona, dona, dona* eis Domine, *dona* eis, Domine.

VI. Fuga: Lux perpetua

*Et*₅₉ *lux*₆₈ *perpetua*₉₆ *luceat*₈₁ *eis*₇₂.

Wie schon in anderen Werken erfolgen zahlreiche Wiederholungen des Satzes „und das ewige Licht leuchte ihnen“, hier durch polyphonen Satz. Der Unterschied besteht darin,

⁴⁰ Hausfater folgert aus dieser Tatsache, dass im 18. Jahrhundert allgemein ein freier Umgang mit dem liturgischen Text stattfand, da im 19. Jahrhundert in keinem von ihr analysierten Werke gerade das *Kyrie* fehlt, siehe [Hausfater 1995, S. 515–516]; jedoch kann man gerade aus Gossecs – in mancherlei Beziehung außergewöhnlichem und keinesfalls für seine Zeit typischen – Werk nicht solche allgemeinen Schlüsse ziehen. Wie später gezeigt werden wird, findet eine solche freie Textbehandlung unabhängig von der Zeit nur in einzelnen aus dem Rahmen fallenden Werken statt, so außer bei Gossec noch bei Berlioz, vgl. Kapitel 7.8.2.

⁴¹ Vgl. Kapitel 6.2.

⁴² Vgl. die Ausführungen zu den beiden unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten des *Kyrie eleison* in Kapitel 3.1.3.

dass nicht etwa das Wort „lux“ oder „luceat“, wie sonst üblich, am meisten hervorgehoben wird („luceat“ erklingt zwar insgesamt 81-mal, dabei jedoch häufig gleichzeitig in mehreren Stimmen), sondern die Anzahl der Wiederholungen sich bis „perpetua“ steigert und dann wieder abnimmt (die Einsätze auf „luceat“ erfolgen zusätzlich oft gleichzeitig, also sind es real weniger Wiederholungen); das wichtigste Wort ist also „ewig“, während das „Licht“ in den Hintergrund tritt – damit wird die Unabänderlichkeit des Todes deutlicher als die Hoffnung auf eine positive Konsequenz daraus.

VII. *Sequentia: Dies irae*

- 1)

Dies ₄ irae ₄ , dies ₆ illa ₄ , solvet ₆ saeculum ₇ in ₇ favilla ₇ , teste ₄ David ₄ cum ₄ Sibylla ₄ ,

teste David cum Sibylla.

- 2) *Quantus tremor, tremor est futurus,*
quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
 ||: *cuncta stricte discussurus* :||
cuncta stricte discussurus, discussurus,
cuncta stricte
discussurus ∟ cuncta stricte,
 ||: *cuncta stricte discussurus*, :||
cuncta stricte discussurus, discussurus, discussurus, discussurus.

Der Schwerpunkt liegt eindeutig auf der Ankündigung des Jüngsten Gerichts sowie der „strengen Prüfung“. Insgesamt sind diese beiden Strophen aber nicht sehr ausgiebig vertont, die erste durch die Polyphonie textmäßig noch etwas umfassender.

VIII. *Tuba mirum*

- 3) *Tuba mirum spargens sonum,*
per sepulcra regionum.
Tuba SPARGENS MIRUM sonum,
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum, ante thronum.
Tuba SPARGENS MIRUM sonum,
 ||: *per sepulcra regionum.* :||
Coget omnes ante thronum, ante thronum, ante thronum.
 ||: *Tuba mirum spargens sonum,*
per sepulcra regionum. :||
Tuba SPARGENS MIRUM sonum,
 ||: *per sepulcra regionum* :||
Coget omnes ante thronum, ante thronum, ante thronum.

Die Bevorzugung der dritten Strophe, insbesondere der ersten beiden Zeilen, hat wohl weniger inhaltliche Gründe als klangliche: Der Text handelt von den Posaunen des Jüngsten Gerichts, und dieser „wunderlich schallende Klang der Posaune“ wird ausgiebig dargestellt, die unheimliche Wirkung, die damit erzielt werden kann, also voll ausgeschöpft⁴³. Dies geht einher mit der Tendenz, dass die Art der reinen Textwiedergabe als Mittel zur Interpretation des Inhalts in den Hintergrund gerät, während die klanglichen und damit musikalischen Aspekte an Bedeutung gewinnen. Der Text ist nicht mehr als solcher von entscheidender Bedeutung, sondern als Träger für ein anderes Medium, eben der Musik, mehr funktionell geworden. Auch hier werden wieder Textumstellungen gerade der ersten Zeile vorgenommen.

IX. Mors stupebit

4) *Mors, mors, mors, mors stupebit et natura*

||: *mors stupebit, mors, mors, mors stupebit, :*||

et natura, et natura

cum resurget λ *mors stupebit, mors stu-*

cum resurget λ *-pebit, mors stupebit,*

cum resurget λ *mors stupebit*

creatura, creatura λ *et natura, et natura. Cum resurget, cum resurget creatura,*

judicanti, judicanti responsura.

Mors stupebit et natura,

mors, mors, mors, stupebit, stupebit, stupebit, stupebit, stupebit

et natura, et natura,

||: *cum resurget* :||

||: *cum resurget* :|| *creatura*

cum resurget creatura, creatura.

Mors, mors, mors, mors stupebit et natura,

mors stupebit, mors, mors, mors stupebit,

mors stupebit, mors, mors, et natura,

cum^{9,7hb} *resurget*⁹ *creatura*^{11,10hb} [polyrhythmisch parallel]

Mors stupebit, mors stupebit, stupebit et natura,

judicanti, judi-, judicanti responsura,

judicanti, judicanti responsura, responsura, responsura.

Bis zu diesem Abschnitt hätte man annehmen können, Gossec vermeide allzu üppige Textwiederholungen angesichts des ohnehin schon großen Umfangs des Sequenztextes; in der vierten Strophe jedoch kommt es zu zahlreichen Wiederholungen insbesondere des Wortes „mors“. Somit betont Gossec höchst eindringlich das eigentliche Thema des Werkes, und zwar unmittelbar, nicht nur durch die damit verbundenen Begriffe wie „Ruhe“, „ewiges Licht“ etc., sondern durch das ständige Beharren vor allem auf dem

⁴³ Vgl. die Analyse dieses Satzes in Kapitel 8.4.

Wort „Tod“ sowie auf den sehr eng damit verknüpften Begriffen „erstarren“ und „aufstehen“, aber auch auf dem Wort „verantworten“.

Gossec lässt dann interessanterweise die fünfte und sechste Strophe aus; damit scheint er der erste Komponist zu sein, der innerhalb der *Sequenz* Textauslassungen vornimmt. In allen anderen Werken, die bis zu dieser Zeit entstanden, wurde die *Sequenz* entweder ganz oder gar nicht vertont, aber nie in Teilen (auch in jenen Stücken, die nur als Handschriften vorliegen und schwer zu entziffern sind, ist dies wohl der Fall⁴⁴). Erst in später entstandenen Kompositionen ist dies wieder zu beobachten⁴⁵.

Gossec lässt damit die Abschnitte des Textes aus, die explizit vom Richter und dem Gericht handeln; entweder er fand die Bedrohung, gerichtet zu werden, nicht bedeutend genug, oder der Text erschien ihm zu wenig bildhaft, um eine eindrucksvolle Vertonung zu schaffen.

X. Quid sum miser

- 7) Quid sum miser tunc dicturus. Quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus?
- 8) Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me fons pietatis.

XI. Recordare

- 9) Recordare, Jesu Pie, quod sum causa tuae viae, ne me perdas illa die.
- 10) Quaerens me sedisti lassus, sedisti lassus, redemisti crucem passus, tantus labor non sit cassus. ∟ 11) Juste judex ultionis, donum fac remissionis, *ante diem rationis*. Juste judex ultionis, donum fac remissionis, *ante diem rationis, rationis, ante diem rationis*.
- 12) Ingemisco tamquam reus, culpa rubet vultus meus, supplicanti parce Deus, parce Deus.
- 13) Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti. ∟ 14) *Preces meae non sunt dignae, sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne. Preces meae non sunt dignae, non sunt dignae, sed tu bonus, bo- ∟ Preces meae non sunt dignae, sed tu bonus fac benigne, fac benigne, ne perenni cremer igne.*

⁴⁴ Vgl. Kapitel 6.2.

⁴⁵ Dies ist beispielsweise in *BerliozGMM* der Fall, vgl. Kapitel 7.8.2, möglicherweise auch in *BochsaMdr*, vgl. Kapitel 6.2; im letzteren Fall ist dies aufgrund der schlechten Lesbarkeit und der (eventuellen) Unvollständigkeit des Notenmaterials nicht sicher festzustellen.

Die siebte bis neunte Strophe erklingen ohne irgendwelche besonderen Gestaltungen oder Wiederholungen, in der zehnten, zwölften und dreizehnten werden nur einzelne Worte wiederholt, aber nicht besonders hervorgehoben. Die Gedanken zur Anklage und Bitte um Vergebung werden also, zumindest den Text betreffend, sehr kurz abgehandelt. Dieser Eindruck verstärkt sich noch durch die Überschneidung der Strophenenden und -anfänge, da so der Textablauf noch weiter zusammengedrängt wird. Lediglich die Worte „ante diem rationis“ treten deutlicher hervor; sie wirken so isoliert eher wie eine Feststellung, dass das Jüngste Gericht unausweichlich ist und ein positiver Ausgang unwahrscheinlich erscheint. Die gleiche Wirkung hat die mehrmals erklingende Feststellung, dass die Bitten der Menschen nicht würdig sind – die daran anschließende Bitte, trotzdem zu vergeben, geht im Vergleich etwas unter. Im Ansatz ähnliche Gestaltungen finden sich bei Berlioz⁴⁶. Wie beide Komponisten diese Textgestaltung musikalisch umsetzen, wird sich zeigen.

XII. Inter oves

- 15) *Inter oves locum praesta, locum praesta, inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte, parte dextra.
Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra.
||: Inter oves locum praesta, :||
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.
Inter oves locum praesta, locum praesta,
et ab haedis me sequestra, me sequestra.
Inter oves locum praesta,
||: et ab haedis me sequestra, :||
statuens in parte, parte dextra.
Inter oves locum praesta, locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
||: statuens in parte dextra. :||*

XIII. Confutatis

- 16) *Confutatis*₇₃ *maledictis*₆₅, *flammis*₂₂ *acribus*₂₁ *addictis*₂₂.

Die Bitte, der Seele den rechten Platz zuzuweisen, ist in extremer Weise vertont: Dies erscheint zunächst wie eine Art Gegenpol zum vorigen Teil, wo dieser Aspekt weitgehend ausgespart wird, so dass hier doch noch die Möglichkeit einer Rettung der Seelen in Betracht gezogen wird. Jedoch wird diese positive Aussicht sogleich wieder zunichte gemacht oder wenigstens getrübt: In der sechzehnten Strophe dominiert die erste Zeile, und ausgerechnet die Zeile „Voca me cum benedictis“ lässt Gossec ganz aus, die von den meisten Komponisten als Gegenpol zu den Darstellungen des Gerichts auffallend

⁴⁶ Vgl. Kapitel 7.8.2.

als Ruhepunkt oder Hoffnungsschimmer inmitten des dramatischen Sequenztextes gestaltet wird!⁴⁷

XIV. Oro supplex

- 17) Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
||: gere curam mei finis. :||

XV. Lacrimosa

- 18) *Lacri-, Lacrimosa, dies illa, dies illa*
||: *qua resurget ex favilla, :|| ex favilla.*
Lacri-, Lacrimosa, lacrimosa dies illa,
||: *qua resurget, :|| resurget,*
qua, qua resurget ex favilla, ex favilla.

XVI. Judicandus

- 19) Judicandus homo reus
||: huic ergo parce Deus. :||

Die siebzehnte bis neunzehnte Strophe werden sehr kurz abgehandelt; die achtzehnte weist zwar den meisten Text auf, jedoch erscheint dieser Teil im Vergleich zu anderen Kompositionen sehr kurz. Es erfolgt erneut keine Herausstellung des zu erwartenden Jammers. Weiterhin fällt auf, dass Gossec – ebenfalls ein Kontrast zu den meisten Stücken – bei der achtzehnten und neunzehnten Strophe nicht nach dem Inhalt, sondern nach dem Versmaß vorgeht; er vermeidet nicht nur eine direkte Verklammerung der beiden Strophen (die syntaktisch ja einen einzigen Satz bilden!), sondern fängt mit Beginn der neunzehnten Strophe sogar einen neuen musikalischen Satz an.

XVII. Pie Jesu

- 20) Pie₉ Jesu₉ Domine₈, dona₁₇ eis₁₃ requiem₁₂.
Amen₁₇₁. † Pie₂ Jesu₂ Domine₂, dona₂ eis₂ requiem₂.

Wiederum ist die Bitte (oder Forderung?) „dona“ besonders hervorgehoben. Bemerkenswert ist die umfangreiche Amen-Fuge, während der aber durch eine Doppeltextierung gleichzeitig die erste Zeile der Strophe als Imitation erklingt.

Es lässt sich zusammenfassend feststellen, dass durch Gossecs Textgestaltung, insbesondere durch Auslassungen, Gott selbst und besonders in seiner Funktion als Richtender recht wenig in Erscheinung tritt. Trotzdem zeichnet sich insgesamt eine relativ negative Einstellung ab, denn die Unausweichlichkeit des Jüngsten Gerichts wird sehr deutlich, ebenso stellt Gossec aber besonders heraus, dass seiner Ansicht nach offenbar

⁴⁷ Eine ähnliche, allerdings noch wesentlich unkonventionellere Textbehandlung an dieser Stelle wird sich auch bei Berlioz finden, vgl. Kapitel 7.8.2.

wenig Hoffnung auf Vergebung der Sünden und Eingang ins ewige Leben besteht, die Existenz eines ewigen Lichts wird eher angezweifelt. Dies alles scheint nicht sehr tröstlich für die Hinterbliebenen zu sein; auch widerspricht es eigentlich auch der verbreiteten christlichen Anschauung vom Leben nach dem Tod! Normalerweise wird aber – als Aufforderung zur eigenen Besserung und Führung eines im christlichen Sinne sinnvollen Lebens – zwar durchaus die Angst vor einer Bestrafung der Sünden geschürt, aber dann doch immer Gottes Vergebung als Rettung und Hilfe dargestellt, doch diese Gegenpole kommen in Gossecs Werk nicht wirklich zur Geltung. Einige Textstellen vertont Gossec offenbar eher pflichtgemäß, erreicht aber durch Mehrfachtextierungen keine Text hervorhebungen, sondern eher Textunverständlichkeit, so dass die Bedeutung des jeweiligen Textes nicht zum Tragen kommt.

XVIII. Offertorium: Vado et non revertar

Text (siehe oben) erklingt einmal in Originalgestalt.

XIX. Spera in Deo

Spera, spera, spera in Deo,

spera in Deo, spera in Deo.

*Quoniam ad huc **confitebor illi,***

***salutare, salutare** vultus mei et Deus meus.*

Spera, spera in Deo,

confitebor illi, confitebor, confitebor illi, confitebor illi.

Spera, spera, spera in Deo, spera in Deo, spera in Deo,

Confitebor illi, confitebor illi,

salutare, salutare, salutare vultus mei,

salutare vultus mei et Deus meus.

Schlüsselworte sind ganz klar die Aufforderung zu hoffen sowie die Worte „begrüßen“ und „vertrauen“, während die erste, sehr düster und pessimistisch wirkende Strophe nur einmal ohne jede Hervorhebung erklingt. Dies scheint zwar eher untypisch für Gossec zu sein, jedoch ist die Wahl dieses alternativen Textes schon Aussage genug, ohne die Inhalte nun noch besonders zu betonen. Die musikalische Analyse wird zeigen, wie weit er in dieser Beziehung geht.

XX. Cedant hostes

Cedant, cedant hos-

tes in adventu eius ? Cedant, cedant hostes

in adventu eius!

<i>Contremiscant₇ et₇ fugiant₇ in_{3,2hb} infernum_{3,2hb}!</i>

<i>Contremiscant₁₄</i>

contremiscant et fugiant,

contremiscant et fugiant, fugiant, fugiant in infernum, in infernum, in infernum!

*Contremiscant*₅ *et*₅ *fugiant*₅ *in*₃ *infernium*₃!

*Contremiscant*₁₁ *et*₁₅ *fugiant*₁₅ *in*₂ *infernium*₂!

*Confundantur*₃ *et*₃ *erubescant*₃

*Confundantur*₄ *et*₄ *erubescant*₄

Confundantur et erubescant.

Confundantur, ||: confundantur et erubescant, :||

*Confundantur*₁₀ *et*₁₄ *erubescant*₁₄.

*Iter*₄ *impedire*₄ *non*₄ *audeant*₄!

Non, non, non, non, non, non, non, non, non
iter, iter impedire non audeant!

Non

audeant λ *non, non, non, non,*

non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non audeant,

iter impedire non audeant, non

au- λ *non, non, non, non, non, non, non au-* λ *iter impedire non audeant!*

Non, non, non, non, non, non, non, non, non, non audeant!

Non, non, non audeant!

Am auffallendsten sind in diesem Abschnitt die extrem häufigen Wiederholungen der Worte „Contremiscant et fugiant“ und vor allem des Wortes „non“, womit eine vehemente Ablehnung der Höllenmächte zum Ausdruck gebracht wird. Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit mit dem normalen Offertoriumstext, bei dessen Gebrauch ebenfalls viele Komponisten gerade das Wort „ne“ oft wiederholen, sowie zum *Graduale*, wo das Wort „non“ wiederholt wird, so auch bei Gilles und Campra. Weiterhin erklingen die Worte „Contremiscant et fugiant“ in einer Art Kanon, indem die gleichen Satzteile in zwei Stimmen gegeneinander versetzt erscheinen; ob dies musikalisch in strukturell ähnlicher Weise umgesetzt wird, wird noch gezeigt werden.

XXI. Sanctus

Sanctus, sanctus,

*Sanctus*_{6,4hb} *Dominus*_{5,3hb} *Deus*_{4,2hb} *Sabaoth*_{4,1hb}

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Es handelt sich weitgehend um die normale Struktur des *Sanctus*, die zweimal erklingt. Auffallend ist nur der polyphone Einschub am Ende des ersten Durchlaufes; ansonsten ist das *Sanctus* – gerade im Vergleich zu den vorangehenden langen Textstücken – sehr kurz gehalten. Es wird zu zeigen sein, ob die Vertonung dies unterstützt oder aufhebt.

XXII. Pie Jesu

Pie Jesu, Jesu Domine, dona eis, DONA REQUIEM.

Pie Jesu, Jesu Domine, dona, dona eis, DONA REQUIEM.

Pie Jesu, Jesu Domine dona, dona, dona

eis ⁊ dona, dona

re- ⁊ eis re-

quiem, dona eis, dona, dona eis requiem.

Pie Jesu, Jesu Domine, dona eis, DONA REQUIEM.

Pie Jesu, Jesu Domine, dona eis, DONA REQUIEM SEMPITERNAM.

Im Gegensatz zum *Sanctus* ist die eingeschobene Motette *Pie Jesu* wieder mit häufigeren Wiederholungen versehen, allerdings ohne Polyphonie. Wie schon zuvor ist das Wort „dona“ das wichtigste; weiterhin scheint hier das Wort „Jesu“ hervortreten. Im Abschnitt „dona eis requiem“ nimmt Gossec zuweilen eine Auslassung vor, indem er nur „dona requiem“ schreibt – somit gewinnt diese Bitte noch allgemeineren Charakter und bezieht sich nicht mehr nur auf die zuvor erwähnten Verstorbenen. Nach Hausfater fügt er, in Anlehnung an das *Agnus Dei*, der letzten Bitte das Wort „sempiternam“ an und vermischt so die Textteile⁴⁸, das Wort „sempiternam“ jedoch ist Bestandteil jedes *Pie Jesu* der hier betrachteten Werke; somit scheint dieser Text üblich gewesen zu sein.

XXIII. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

dona eis requiem, dona

re- ⁊ dona, dona eis re-

quiem, dona

re- ⁊ dona, dona eis re-

quiem, dona

re- ⁊ dona, dona eis re-

quiem, dona

re- ⁊ dona, dona eis re-

quiem sempiternam.

Die textliche Form des *Agnus Dei* ist sehr ungewöhnlich und entspricht in keiner Weise den liturgischen Vorgaben: Die übliche Dreiteiligkeit ist aufgehoben; die Textzeile „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ erklingt nur ein einziges Mal, dafür aber wird die Bitte „dona eis requiem“ insgesamt fünfmal ausgesprochen (so ergeben sich zumindest die üblichen sechs Textzeilen, allerdings in anderer Gewichtung), wobei das Wort „dona“ besonders hervorgehoben wird. Die Akzentuierung dieser Bitte zieht sich wie ein Leitfaden durch das gesamte Werk; dieses Phänomen ist nicht nur in *GossecGMM*, sondern auch in anderen Werken zu beobachten.

⁴⁸ Vgl. [Hausfater 1995, S. 185].

XXIV. Post Communionem

Lux aeterna, luceat eis Domine,
 cum sanctis tuis, *in aeternum, in aeternum* quia pius es,
in aeternum quia pius
 es λ Lux
aeterna, lux aeterna, luceat eis Domine.
 Cum sanctis tu-
 is *in ae-* λ Cum sanctis tuis *in ae-*
ternum, in aeternum, in aeternum quia pius es.
Lux aeterna, lux aeterna, luceat eis Domine.
 Cum sanctis tuis *in aeternum, in aeter-*
num λ cum
 sanctis tuis *in aeternum,*
in aeternum λ cum sanc-
 tis tuis *in aeternum,*
 cum sanctis tuis, *in aeternum,*
 quia, quia pius es.
Lux aeterna, lux aeterna, luceat eis Domine.
 Cum sanctis tuis *in aeternum, in ae-*
ter- λ In *ae-*
num, \lambda ter- λ In *ae-*
in aeter- $\lambda - \lambda ter-$
num, in aeternum, quia pius es, quia, quia pius es.

Alle Worte des Abschnittes werden vielfach wiederholt, insbesondere aber die die Ewigkeit beschreibenden Worte „aeterna“ und „aeternum“. Dabei tritt keine echte Polyphonie auf, eher Überschneidungen einzelner Worte, beispielsweise der Zeilenenden mit den Anfängen⁴⁹.

XXV. Requiem aeternam

Requiem_{4,3hb} aeternam_{4,3hb}, dona_{11,5hb} eis_{11,5hb} Domine_{9,3hb}.

Et₆₃ lux₆₅ perpetua₆₅, luceat₆₄ eis₆₀.

Im ersten polyphonen Abschnitt herrscht eine bogenförmige Verteilung der Worthäufigkeit vor; die zentrale Bitte „dona eis“ tritt wiederum am häufigsten auf. In der zweiten Fuge dagegen zeigt sich ein ausgeglichenes Verhältnis; dafür erklingen alle Worte viel zahlreicher. Die letzte Zeile des Abschnitts, „cum sanctis tuis in aeternum quia pius es“ fehlt hier ganz, im Gegensatz zum vorigen Satz, wo auch diese Zeile recht häufig auftrat.

⁴⁹ Es sei auf einen offensichtlichen Druckfehler in der Ausgabe [Gossec 1999, S. 227, T. 46] hingewiesen: Dort lautet die zweite Zeile „quia pius eis“; es muss natürlich „es“ heißen.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Gossec teilweise ähnliche Schwerpunkte setzt wie andere Komponisten zuvor; die Hervorhebung bestimmter Worte wie „dona“ und „non“ etc. gehört dazu. Allerdings greift Gossec im Gegensatz zu den anderen Komponisten schon verstärkt zu Mitteln der Lautmalerei, indem er dafür geeignete Worte bevorzugt. Er nutzt den Text nicht nur als Inhaltsträger, sondern bereits auch als klangliche Ebene. Bemerkenswert ist vor allem, dass Gossec als erster der betrachteten Komponisten deutliche Veränderungen am Text vornimmt, einerseits durch Umstellungen der Worte (wenn auch noch nicht der Textteile in ihrer Gesamtheit), andererseits aber auch durch gezielte Auslassungen nicht ganzer Abschnitte, was ja gebräuchlich und legitim war, sondern einzelner Zeilen, die nicht in seine intendierte Aussage passten. Textveränderungen dieser Art waren normalerweise erst viel später (im nächsten Jahrhundert) zu beobachten; in der wissenschaftlichen Literatur wird meist Berlioz als erstes Beispiel genannt. Gossec jedoch leitete diese Tendenz offenbar schon viel früher ein.

7.5.3 Zur Gesamtanlage

Tabelle 7.5: Gossec, *Grande Messe des Morts*

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Introitus						631 T.
I. Introduzione	C-Dur	♩	Grave	2 Fl, Ob, Cl, Fg, Hr, Pk, Str	-	69 T.
II. Introitus	c-Moll	♩	Grave	Str	Chor SATB	35 T.
III. Te decet hymnus	Es-Dur	♩	Allegro moderato	2 Ob, Cl, Hr, Str	Chor SATB, Soli SA	161 T.
IV. Exaudi	f-Moll	$\frac{3}{4}$	Largo	2 Fl, Str	Solo S	93 T.
V. Requiem aeternam	C-Dur	♩	Grave	2 Fl, Ob, Fg, Hr, Str	Chor SATB	14 T.
VI. Lux perpetua	c-Moll	♩	Fuga	Str	Chor SATB	259 T.
Sequenz						1134 T.
VII. Dies irae	g-Moll	♩	Grave maestoso	Str	Chor SATB	87 T.
VIII. Tuba mirum	Es-Dur	♩	Grave	Cl, Trp, 3 Pos, Str		10 T.
	Es-Dur	♩	Allegretto	Ob, Cl, Hr, Trp, 3 Pos, Str	Solo Bar	143 T.
IX. Mors stupebit	C-Dur	♩	Allegro	Ob, Fg, Hr, Pk, Str	Chor SATB	159 T.
X. Quid sum miser	F-Dur	$\frac{4}{4}$	Lento/Rez.	Ob, Str	Solo A	≈27 T.
XI. Recordare	f-Moll	♩	Largo	Fg, Str	Soli SAB	96 T.

Gossec, *Grande Messe des Morts* – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
XII. Inter oves	F-Dur	$\frac{3}{4}$	Allegretto	Ob, Hr, Str	Solo S	170 T.
Zwischenspiel	C-Dur	c	Grave	Str	-	171–175
XIII. Confutatis	g-Moll	c	Allegro molto	Str	Chor SATB	131 T.
XIV. Oro supplex	Es-Dur	c	Grave	Str	Chor SATB	16 T.
XV. Lacrimosa	f-Moll	$\frac{3}{4}$	-	Ob, Hr, Str	Soli ⁵⁰ SS	83 T.
XVI. Judicandus	B-Dur	c	Grave	Str	Chor SATB	17 T.
XVII. Pie Jesu	g-Moll	c	Andante	Str	Chor SATB	1–40
Amen {	g-Moll	c	All. molto	Str	Chor SATB	41–187
	g-Moll	c	Grave	Str	Chor SATB	188–190
Offertorium						341 T.
XVIII. Vado et non revertar	c-Moll	c	Rez., Largo etc.	Hr, Str	Solo T ⁵¹	67 T.
XIX. Spera in Deo	Es-Dur	$\frac{4}{4}$	Largo	Fl, Cl, Hr, Str	Solo T	102 T.
XX. Cedant Hostes	c-Moll	$\frac{6}{4}$	Allegro	Str	Chor SATB Soli AB	172 T.
XXI. Sanctus	F-Dur	c	Maestoso	Str	Chor SATB	15 T.
XXII. Pie Jesu	F-Dur	$\frac{4}{4}$	Largo	Fl, Ob, Cl, Fg, Hr, Str	Chor SATB	60 T.
XXIII. Agnus Dei	c-Moll	c	Moderato	Str	Chor SATB	33 T.
Post Communio						412 T.
XXIV. Post Communionem	C-Dur	c	Allegretto	Str	Soli SAB	175 T.
XXV. Requiem aeternam {	c-Moll	c	Grave	Str	Chor SATB	1–11
	C-Dur	c	Fuga	Str	Chor SATB	12–237

⁵⁰ Eventuell auch chorisches; es wird keine der sonst verwendeten Bezeichnungen „Coro“ oder „Solo“ angegeben. Die Art des Satzes lässt jedoch eher einen solistischen Satz vermuten.

⁵¹ Laut *Guide de la musique sacrée* Sopransolo, siehe [Tranchefort 1993, S. 313], in der verwendeten Edition [Gossec 1999] aber Tenorsolo.

Bezüglich der Wahl und Abfolge der Tonarten lassen sich zwei Dinge feststellen: Die Tonarten entsprechen nun ganz der klassischen Dur-Moll-Harmonik, es handelt sich nicht mehr um Kirchentonarten oder Mischformen; und weiterhin herrscht bereits eine gewisse Vielfalt an Tonarten. In der detaillierten Analyse⁵² wird man sehen, dass Gossec der allgemein gebräuchlichen Harmonik seiner Zeit voraus war, da er insbesondere chromatische Melodik sowie zahlreiche und ungewöhnliche Modulationen verwendet. Die verwendeten Grundtonarten sind C-Dur, c-Moll, Es-Dur, F-Dur, f-Moll, g-Moll und B-Dur, also immerhin schon Tonarten, die bis zu vier Vorzeichen aufweisen. Innerhalb der Sätze kommt es noch zu Modulationen in wesentlich entferntere Tonarten. Das Gesamtwerk hat aber – im Gegensatz zu den früher entstandenen Stücken – schon eine Grundtonart (C-Dur), in der das Werk beginnt und endet und in der sich die anderen Tonarten funktionsharmonisch einordnen lassen. Interessanterweise steht aber trotz der allgemein klassischen Harmonik und des tonartlichen Zusammenhangs der Sätze kein Satz in G-Dur, der Dur-Dominante, nur in der Molldominante g-Moll. Durch die häufige Verwendung von Moll-Tonarten innerhalb des Werkes wird der positive Eindruck, der zunächst durch das helle C-Dur in Verbindung mit einer prachtvollen musikalischen Gestaltung⁵³ erweckt wird, stark getrübt⁵⁴.

Wie bei den Tonarten, zeigt sich auch bezüglich der Taktarten die abwechslungsreiche Gestaltung des Stückes, da auch hier eine gewisse Vielfalt herrscht; es gibt Sätze im $\frac{3}{4}$ -, $\frac{4}{4}$ -, c-, ċ- und im $\frac{6}{4}$ -Takt. Innerhalb der Sätze kommt es nur im Falle des *Tuba mirum* zu einem Taktwechsel, wodurch sich Gossecs Werk von den früher entstandenen unterscheidet; dies erklärt sich aber dadurch, dass Gossec sowieso eine wesentlich feinere Unterteilung in viel mehr Einzelsätze vorgenommen hat, so dass die Taktwechsel mit den Satzeinteilungen zusammenfallen.

Die große Anzahl von Einzelsätzen, nämlich fünfundzwanzig, ist eine bemerkenswerte Neuerung. Die Einteilung richtet sich nicht mehr nur nach den großen liturgisch vorgegebenen Abschnitten, sondern der Text ist nach Inhalt in lauter einzelne Abschnitte zergliedert. Nun gibt es auch deutlichere inhaltliche Gliederungen durch ganz neue Satzaufteilungen statt wie bisher nur Zäsuren innerhalb der Sätze, die sich durch die von der Liturgie vorgegebenen Großform von selbst ergeben.

Allein die *Sequenz* ist in elf einzelne Sätze eingeteilt: *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Mors stupebit*, *Quid sum miser*, *Recordare*, *Inter oves*, *Confutatis*, *Oro supplex*, *Lacrimosa*, *Judicandus* und *Pie Jesu*. Doch lässt sich dies nicht nur durch den enormen Textumfang erklären, denn auch andere Teile bestehen aus vielen einzelnen Sätzen: Der *Introitus* wird von einem rein instrumentalen Satz eingeleitet (es gibt also nicht nur eine Einleitung als Teil eines vokalen Satzes, sondern eine separate Einleitung zu diesem Abschnitt, aber gleichzeitig

⁵² Kapitel 8

⁵³ Vgl. dazu die detaillierte musikalische Analyse des ersten Satzes in Kapitel 8.1.4.

⁵⁴ Allerdings muss festgestellt werden, dass C-Dur nicht generell mit einem positiven Affekt belegt war; auch entstanden im behandelten Zeitraum auffallend viele Requiemvertonungen in dieser Grundtonart, vgl. dazu den Werkkatalog in Anhang C sowie die Erläuterungen in Kapitel 8.1.4. Zudem gab es zur damaligen Zeit durchaus verschiedene, einander widersprechende Tonartencharakteristiken.

auch zum gesamten Stück – dies zeigt die Dimensionen der Komposition) und besteht weiterhin aus fünf Sätzen. Auch das *Offertorium* besteht – wie oben beschrieben – aus drei Sätzen, deren Aufteilung offenbar rein inhaltliche, aber keine formalen textlichen Gründe hat⁵⁵. Die übrigen Teile sind nicht unterteilt – dies bietet sich im Falle des *Sanctus* und des *Agnus Dei*, ansatzweise auch des *Pie Jesu*, durch die geringe Länge des Textes auch nicht unmittelbar an, wäre allerdings beispielsweise im Falle des *Sanctus* bei der Verwendung aller Textabschnitte – *Sanctus*, *Hosanna* und *Benedictus* – durchaus möglich. Dass Gossec aber tatsächlich nur das *Sanctus*, nicht aber die übrigen Textteile vertont, zeigt die von ihm gewählten Schwerpunkte.

Besonders auffällig sind die extrem unterschiedlichen Satzlängen: Der kürzeste Satz ist der fünfte des Stückes (*Requiem aeternam*) und hat gerade 14 Takte Länge, und es gibt noch weitere Sätze ähnlicher Länge: *Oro supplex* und *Judicandus*. Diese Sätze sind aber alle Teile des *Introitus* bzw. der *Sequenz*, wo sie in einen größeren Zusammenhang eingebettet sind. Eher erstaunlich ist die Tatsache, dass auch das *Sanctus* mit 15 Takten und das *Agnus Dei* mit 33 Takten extrem kurz sind. Das *Kyrie*, eigentlich unverzichtbarer Bestandteil jeder Messe, fehlt ganz; somit lässt sich feststellen, dass Gossec die Abschnitte des *Ordinarium missae* teilweise gar nicht, teilweise minimal abhandelt. Dahingegen weisen einige Abschnitte des *Proprium missae* sehr großen Umfang auf: Die längsten Teile sind die die einzelnen Propriumsabschnitte beschließenden Sätze: die Fuge am Ende des *Introitus* auf den Text „Lux perpetua“ mit 259 Takten, das die *Sequenz* beschließende *Pie Jesu* mit 190 Takten, der letzte Satz des *Offertoriums*, *Cedant hostes*, mit 172 Takten und der Schlusssatz des Stückes, *Requiem aeternam*, mit 237 Takten.

Ein regelmäßiger Aufbau bzw. zyklischer Zusammenhalt des Werkes ergibt sich dadurch, dass auch alle diese abschließenden Stücke Fugen oder, im Falle des *Cedant hostes*, zumindest mit Fugatoabschnitten ausgestattet sind.

Offenbar hat Gossec bei aller Fortschrittlichkeit doch großen Wert auf die „alte“ Kompositionskunst in Form des kontrapunktischen polyphonen Satzes gelegt, da er vergleichsweise viele, sehr lange Sätze an so exponierten Stellen des Gesamtwerkes auf diese Weise vertont.

Das Orchester hat nicht mehr nur rein die Vokalstimmen begleitende Funktion, sondern erhält selbst die Aufgabe, den Text zu interpretieren und sowohl einzelne Worte lautmalerisch zu gestalten als auch Stimmungen durch entsprechende musikalische Ausdrucksweisen wiederzugeben und auch die Aussage des Textes zu verstärken; häufig treten viele verschiedene Motive mit prägnantem Charakter auf, die mit bestimmten Inhalten in Zusammenhang stehen⁵⁶. Allgemein lässt sich feststellen, dass sowohl in den Instrumental- als auch in den Vokalstimmen, entweder gemeinsam oder auch nebeneinander oder unabhängig voneinander, die motivische Arbeit im Vergleich zu älteren Werken mehr und mehr in den Vordergrund rückt, was dem Stück einen sehr

⁵⁵ Vgl. hierzu die Erläuterungen zu der speziell von Gossec verwendeten Textvariante im *Offertorium* in Kapitel 7.5.2.

⁵⁶ Wie dies im Einzelnen geschieht, wird in Kapitel 8 dargestellt.

farbigen Charakter verleiht und seine bildhafte Sprache ausmacht.

Der allgemeine Stil der Komposition ist nur als monumental, aber auch als erschreckend und aufwühlend zu bezeichnen. Dies Werk sollte nicht trösten oder erbauen, sondern aufrütteln. Auf Klangschönheit wurde zugunsten der Textaussage verzichtet. Dies war ein neuer und recht ungewohnter Gedanke in der Zeit, als das Werk entstand: Ansonsten weist die frühe Zeit der Klassik eher melodiose, klanglich gefällige Werke auf; es gab zwar die Darstellung von menschlichen Leidenschaften, aber doch immer noch in wesentlich gemäßigerer Form und in der Art generalisierter und kaum individueller Affekte. Vor allem wäre nach allgemeiner Ansicht diese Darstellung von Gefühlen und Leidenschaften (also auch menschlicher Schwächen, was ein gravierender Unterschied zu menschlicher Sündhaftigkeit zu sein schien) gerade in der Kirchenmusik fehl am Platze gewesen. Dies widersprach den eigentlichen Zwecken der liturgischen Musik, nämlich die Menschen zur Meditation, zur Sammlung und zur Zwiesprache mit Gott und der Versenkung in Selbstprüfung und Gedanken an den Glauben anzuregen. Dafür scheint Gossecs Werk nun gar nicht geeignet zu sein.

Gossec knüpft damit an das unkonventionelle Werk Charpentiers an, der wiederum seiner Zeit deutlich voraus war, und bereitet Kompositionen wie Berlioz' *Grande Messe des Morts* vor, die ebenfalls in ihrer musikalischen Sprache, ihrer Form und ihren Ausdrucksmitteln ihrer Zeit um ein halbes Jahrhundert vorseilte. Somit war Gossec wohl in seiner Zeit eine singuläre Erscheinung, bildete aber dennoch ein Glied in einer – wenn auch weit auseinander gezogenen – Entwicklungskette.

Weiterhin hatte seine Komposition anscheinend Auswirkungen auf andere Requiemversionen, nämlich diejenigen von Mozart und Johann Simon Mayr⁵⁷ – die wiederum als Ausnahmeerscheinungen der Musikgeschichte gelten können: Mozarts Requiemversion ist als Meisterwerk anerkannt, Mayrs Werk ist dagegen in der heutigen Zeit – zu Unrecht – völlig vergessen, wird aber allmählich wieder entdeckt.

7.6 Cherubini: Requiem c-Moll

7.6.1 Beschreibung

Zunächst ist als Gemeinsamkeit beider Requiemversionen Cherubinis zu bemerken, dass es keine Solostimmen und damit auch keine konzertanten virtuoseren Wirkungen gibt. Stattdessen sind beide Kompositionen stark textgeprägt und wirken vom Ausdruck her eher verinnerlicht.

Das zuerst entstandene Werk (1816/17) steht in c-Moll, besitzt also eine ausdrückliche Grundtonart, die auch im Titel explizit festgehalten ist.

Die Besetzung besteht aus vierstimmigem Chor (SATB) und Orchester: Holzbläser (zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten), Blechbläser (zwei Trompeten, zwei Hör-

⁵⁷ Vgl. [Krones 1987], [Kantner 1998].

ner, drei Posaunen), Streicher (zwei Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelli, Kontrabass) und Schlagwerk (zwei Pauken und Tamtam). Die Verwendung des Tamtam war auch nach der Revolution in der Kirchenmusik noch sehr umstritten⁵⁸, da dies als zu theatralisch für die Kirche galt, wie auch Robertson bemerkt: "... the composer brings in a stroke on the gong : this was considered an error of taste, theatrical."⁵⁹. Jedoch merkt Robertson an, Spontini habe 1807 als einer der ersten dieses Instrument in seiner Oper *La Vestale* verwendet, was Cherubini durch seinen dramatischen Effekt angeregt haben könnte⁶⁰ – jedoch kam das Tamtam erstmals bereits im Zuge der Revolution 1790 im *Marche lugubre* von Gossec zum Einsatz⁶¹. Berlioz beschreibt in seiner Instrumentationslehre die Wirkung des Tamtam folgendermaßen:

«Le tam-tam ou gong ne s'emploie que dans les compositions funèbres et les scènes dramatiques où l'horreur est portée à son comble. Ses vibrations, mêlées dans le *forte* à des accords stridents d'instruments de cuivre (trompettes et trombones) font frémir ; les coups *pianissimo* de tam-tam à peu près à découvert ne sont pas moins effrayants par leur lugubre retentissement.»⁶²

Insgesamt ist die Besetzung recht umfangreich, aber abgesehen vom Schlagwerk im historischen Kontext gesehen eher traditionell (im Vergleich zu Gossecs Werk in seiner Zeit).

Das Stück ist von düsterem und schwermütigem Charakter, es besitzt eine große musikalische Dichte und starke Aussagekraft. Es wurde von Beethoven, Schumann und Berlioz hochgeschätzt und erklang auch bei bedeutenden Anlässen wie etwa Beethovens Trauerfeier. Der einzige „Mangel“ in den Augen der Geistlichkeit war die Verwendung von Frauenstimmen; aus diesem Grund wurde das Werk vom Pariser Erzbischof kritisiert. Dabei stellt sich die Frage, ob weitere Werke anderer Komponisten deshalb ebenfalls in die Kritik gerieten und dies nur deshalb nicht bekannt ist, weil die Werke oder ihre Urheber nicht die gleiche Berühmtheit wie Cherubini erlangten, oder ob explizit Cherubinis Werk diese Angriffe auf sich zog – und ob dies tatsächlich wegen religiöser Gesichtspunkte geschah oder ob andere Gründe (Intrigen, Missgunst) vorlagen.

⁵⁸ Immerhin war es zu Beginn des 19. Jahrhunderts doch schon relativ verbreitet in der Kirchenmusik, zumindest in der Requiemversion, da Hausfater feststellt, dass acht der von ihr besprochenen Komponisten das Tamtam verwenden, siehe [Hausfater 1995, S. 577].

⁵⁹ [Robertson 1967, S. 79]

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ [Charlton 1973, S. 252]

⁶² [Berlioz 1843a, S. 445]. „Der Tamtam ... ist nur in den düstersten Compositionen und in denjenigen dramatischen Scenen anwendbar, wo der Schrecken auf den Höhepunkt gesteigert ist. Wenn seine Schwingungen in einem Forte mit den rauschenden Accorden der Blechinstrumente (Trompeten und Posaunen) vermischt werden, so erregen sie Schauder; die ganz schwachen Schläge des Tamtam sind, wenn sie ziemlich offen liegen, nicht weniger fürchterlich durch ihren schaurigen Widerhall.“ (Übers.: [Berlioz 1843b, S. 95])

7.6.2 Zum Text

Die vertonten Textteile sind *Introitus* und *Kyrie, Graduale, Sequenz, Offertorium, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei* und *Communio*. Cherubini lässt den *Tractus* in seiner Komposition zwar weg, was häufig geschieht, lässt ihn jedoch *choraliter* singen. In früheren Kompositionen war dieses Verfahren, auskomponierte Sätze im Wechsel mit den alten Choralintonationen erklingen zu lassen, durchaus gebräuchlich; teilweise fehlt das entsprechende Textstück einfach, teilweise sind die betreffenden Choralteile angedeutet. In Cherubinis Zeit war diese Praxis allerdings inzwischen veraltet, und dieser Rückgriff auf alte Traditionen wirkt ungewöhnlich und ist eine Einzelerscheinung in den französischen Vertonungen. In anderen Regionen kamen zumindest an die Choralintonationen angelehnte Abschnitte durchaus häufiger vor⁶³. Weiterhin vertont Cherubini das sonst ebenfalls oft ausgelassene *Graduale*. Dies könnte bereits darauf schließen lassen, dass seine Schwerpunkte eventuell auf den Gedanken an die ewige Ruhe liegen, da dies meist der Fall ist, wenn das *Graduale* Bestandteil des Werkes ist und somit eine Wiederholung der Antiphon des *Introitus* erfolgt.

Insgesamt vertont Cherubini damit den Requiemtext ziemlich umfassend ohne viele Auslassungen; dies ist nur möglich, da es vergleichsweise eher wenig Textwiederholungen gibt. Die Tendenz geht, nachdem zunächst immer mehr Auslassungen bei immer extremeren Wiederholungen der erklingenden Teile erfolgten, nun wieder zu kompletteren Vertonungen mit weniger Wiederholungen. Die Interpretation wird nun offenbar mit anderen Mitteln als durch eine auffallende Textgestaltung erzielt. Also ist das Fehlen von Wiederholungen bis hin zum einmaligen Durchlauf eines Abschnittes kein Indiz mehr dafür, dass dieser Abschnitt dem Komponisten unwichtiger erschien; der Umkehrschluss lässt sich allerdings nicht ziehen: Gerade wegen der seltener erfolgenden Wiederholungen fallen die auftretenden umso mehr ins Gewicht, dies ist also noch immer ein Mittel zur Hervorhebung, nur seltener und gezielter angewendet.

Der genaue Text wird im Folgenden wiedergegeben und die Gestaltung erläutert:

1. Introitus et Kyrie

Requiem aeternam dona eis Domine:

et lux perpetua luceat eis.

Te₄ decet₄ hymnus₄, Deus_{6,4hb} in_{4,2hb} Sion_{4,2hb}

et₂ tibi₂ reddetur₂ votum₂ in₂ Jerusalem₂,
reddetur₂ votum₂, reddetur₂ votum₂ in₂ Jerusalem₂:

exaudi₄ orationem₄ meam₄

ad te omnis, ad te omnis caro veniet, omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis Domine:

et₉ lux₁₁ perpetua₁₁ luceat eis.

⁶³ Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 4, insbesondere zu Hasses Werken in Kapitel 4.1.

Kyrie e-
leison ∫ Kyrie e-
Kyrie ∫ leison,
eleison.

*Christe*_{5,3hb} *eleison*_{7,3hb}

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, *eleison*, *eleison*, *eleison*.

Dies ist das erste der hier analysierten Werke, bei dem *Introitus* und *Kyrie* in einem einzigen zusammenhängenden Satz vertont werden. Dies war im übrigen Europa schon im 18. Jahrhundert häufig der Fall, in Frankreich aber jedenfalls nicht in den bekannten großen Werken üblich.

Es gibt in den beiden ersten Sätzen wenig direkte Wiederholungen, mehr in Form von Imitationen, die allerdings häufig sind. Da die Textsätze aber vergleichsweise oft zusammenfallen, ist die Textverständlichkeit trotzdem gewährleistet.

Die Schwerpunkte liegen auf der Preisung des Herrn „reddetur votum“ – die eigentlich textlich nicht so hervorsticht, aber trotzdem in vielen Werken stark bevorzugt wird – sowie auf der Bitte „Exaudi orationem meam“ und auf der Schlusszeile, insbesondere auf „et lux perpetua“, also einerseits auf den positiven Aspekten des Textes, aber auch schon auf dem Gedanken der Ewigkeit.

Im *Kyrie* fällt die Häufigkeit des Wortes „eleison“ auf; hier scheint also mehr der Aspekt der Bitte um Erbarmen als die Preisung im Vordergrund zu stehen⁶⁴.

2. Graduale

Requiem₂ aeternam₂ dona₂ eis₂ Domine₂:
et₂ lux₂ perpetua₂ luceat₂ eis₂
luceat₄ eis₄ ∫ In₄ memoria₄ aeterna₄
erit₆ justus₆.

ab auditione mala non timebit, mala non timebit.

Im *Graduale* wählt Cherubini offenbar eine andere Möglichkeit der Hervorhebung als bisher beschrieben: Der gesamte Text erklingt polyphon, die Anzahl der Wortwiederholungen nimmt im Laufe des Abschnitts zu (zunächst zwei, dann vier und schließlich sechsfaches Erklingen), woraufhin die letzte Zeile plötzlich wieder homophon erklingt. Hier wird also nicht, wie es sonst häufig der Fall ist, eine Zeile durch Polyphonie betont, sondern innerhalb eines polyphonen Abschnitts gerade durch einen homophonen Einschub herausgestellt. Somit liegt der Schwerpunkt im *Graduale* auf der letzten Textzeile; ob dies auch durch die musikalische Umsetzung geschieht, wird sich in Kapitel 8.2.3 zeigen.

⁶⁴ Vgl. dazu die Erläuterung der verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten in Kapitel 3.1.3.

Tractus
Absolve, Domine, animas omnium
fidelium defunctorum
ab omni vinculo delictorum.
Et gratia tua illis succurrente
mereantur evadere iudicium ultionis.
Et lucis aeternae beatitudine perfrui.

Der *Tractus* erklingt *choraliter*, also in seiner ursprünglichen Form⁶⁵.

3. Sequentia

1) Dies

irae, ⁊ Dies
dies ⁊ irae,
illa ⁊ dies

[gleiches Prinzip so weiter:] solvēt ₂ saeculū ₂ in ₂ favilla ₂ : teste ₂ David ₂ cum ₂ Sibylla ₂ .

2) Quantus₂ tremor₂ est₂ futurus₂,
quando₂ iudex₂ est₂ venturus₂,
cuncta₂ stricte₂ discussurus₂

cuncta stricte discussurus.

3) Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,

coget

omnes ⁊ coget

ante ⁊ omnes

thronum ⁊ ante

thronum, coget omnes, coget omnes ante thronum.

4) Mors stupebit et natura,

<i>cum₄ resurget₄ creatura₄, judicanti₆</i>

responsura.

In der *Sequenz* wird eine neue Art der Textierung eingeführt, nämlich eine durchgehende Imitation: Der gleiche Text erklingt in zwei Stimmen parallel, aber zeitlich versetzt in der Art eines Kanons (sprachlich gesehen ein Kanon, musikalisch muss es sich nicht unbedingt im strengen Sinne um einen Kanon handeln⁶⁶!). Dieses Satzprinzip erschien auch bereits im *Offertorium* in *GossecGMM*⁶⁷, dort allerdings nur an zwei eher kurzen

⁶⁵ Siehe oben.

⁶⁶ Vgl. Kapitel 8.

⁶⁷ Vgl. Kapitel 7.5.2.

Stellen. In *CherubiniRc* prägt es zahlreiche Abschnitte der *Sequenz*, nämlich die erste bis achte Strophe (einzelne Zeilen ausgenommen) sowie die fünfzehnte und sechzehnte Strophe.

Dadurch erklingen die jeweiligen Textabschnitte mehrfach (zweimal oder teilweise auch vier- bis sechsmal). Dies verschleiert jedoch eher die Bedeutung, da so die Textverständlichkeit sehr leidet; es klingt eher nach Stimmengewirr. So scheint es sich zunächst eher um ein kompositionstechnisches, fast mathematisches Prinzip zu handeln. Allerdings gewinnen die so gestalteten Abschnitte etwas sehr Unruhiges, Aufgeregtes, was wiederum die Emotion des Inhaltes widerspiegelt: Somit entsprechen Semantik und Struktur einander, der Inhalt und die Struktur unterstützen einander. Es geht hier mehr um den Gesamteindruck als die genaue Gestaltung einzelner Worte.

Weiterhin wird wiederum die bereits im Zusammenhang mit dem *Graduale* beschriebene Art der Hervorhebung innerhalb eines – mehr oder weniger – polyphonen Satzes erreicht: Einzelne Zeilen werden von diesem Satzprinzip ausgenommen und fallen durch Homophonie auf (so z. B. die erste Zeile der vierten Strophe sowie als jeweiliges Fazit der Strophe die Schlusszeilen der zweiten, fünften und sechsten Strophe).

- 5) Liber₂ scriptus₂ proferetur₂,
in₂ quo₂ totum₂ continetur₂,
unde mundus judicetur.
- 6) Judex₂ ergo₂ cum₂ sedebit₂,
quidquid₂ latet₂ apparebit₂:
nil inultum remanebit.
- 7) Quid₂ sum₂ miser₂ tunc₂ dicturus₂
quem₂ patronum₂ rogaturus₂,
cum₂ vix₂ justus₂
sit securus,
cum vix justus sit securus?

Mit der siebten Strophe endet das beschriebene Satzprinzip.

- 8) ||: Rex tremendae majestatis, :||
qui₂ salvandos₂ salvas₂ gratis₂
salva me, salva me,
*salva*_{9,4hb} *me*_{5,4hb}, fons₄ pietatis_{4,2hb}.

Die achte Strophe ist recht abwechslungsreich gestaltet; die erste Zeile erklingt zweimal hintereinander, die zweite Zeile in Imitation zweimal parallel geführt, die dritte ist polyphon. So werden die textlichen Gegensätze betont: Durch das zweimalige Erklingen der ersten Zeile wird die furchteinflößende Wirkung verstärkt, die dann durch die Möglichkeit der Rettung (zweite Zeile) relativiert wird. Der Schwerpunkt liegt dann auf der Bitte um Errettung „salva me“.

- 9) Recordare Jesu pie,
quod sum causa tuae viae:
ne me perdas illa die.
- 10) Quaerens me, sedisti lassus:
redemisti crucem passus:
tantus labor non sit cassus.
- 11) Juste judex ultionis,
donum fac remissionis,
ante diem rationis.
- 12) Ingemisco, tamquam reus,
culpa rubet vultus meus:
supplicanti parce Deus.
- 13) Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
- 14) Preces meae non sunt dignae:
sed tu bonus, fac benigne,
ne perenni cremer
igne. ⁊ 15) In-

Die neunte bis vierzehnte Strophe bilden eine für diese Zeit schon wieder erstaunliche Neuheit: Sie erklingen völlig ohne jedwede Gestaltung einfach hintereinander. Dies spricht wiederum für die aufkommende Tendenz, die Interpretation nicht durch Textgestaltung zu vermitteln; ob dies stattdessen durch musikalische Mittel geschieht, wird sich zeigen. Interessant ist hier, dass der Übergang in eine andere Gestaltungsform geschieht, indem der Beginn der fünfzehnten Strophe sich mit dem Ende der vierzehnten überschneidet, ihr also gewissermaßen ins Wort fällt und etwas Neues beginnt.

- 15)

Inter ₂ oves ₂ locum ₂ praesta ₂ et ₂ ab ₂ haedis ₂ me ₂ sequestra ₂ statuens ₂

in parte dextra.

Die fünfzehnte Strophe ist wieder im gleichen Prinzip gestaltet wie die erste bis siebte Strophe; hier wird der Schluss durch gemeinsames Erklingen hervorgehoben (s. o.).

- 16)

<i>Confutatis</i> ₄ <i>maledictis</i> ₄

<i>flammis</i> ₄ <i>acribus</i> ₄ <i>addictis</i> ₄

 ⁊

<i>maledictis</i> ₄

<i>Confutatis</i> ₄ <i>maledictis</i> ₇

<i>voca</i> _{9,4hb} <i>me</i> _{5,4hb} <i>cum</i> ₄ <i>benedictis</i> _{4,2hb}

Diese Strophe ist zwar prinzipiell ähnlich wie die vorige gestaltet, jedoch erklingen die Zeilen nicht nur zweimal durch die durchgehende Imitation, sondern werden jeweils noch wiederholt; zusätzlich gibt es eine echte Doppeltextierung der zweiten Zeile mit dem Wort „maledictis“; weiterhin wird dieses Wort noch wesentlich häufiger wiederholt, so dass die Sprache recht aufgeregt und eindringlich wirkt.

Ebenso wie die Bitte „salva me“ ist auch hier die entsprechende Bitte „voca me“ eine Schlüsselstelle.

Wie schon die achte Strophe wird auch diese Strophe, die die gleichen starken Gegensätze enthält, besonders gestaltet.

- 17) Oro, oro supplex et acclinis,
cor con-, cor contritum quasi cinis:
gere, gere curam mei finis.
- 18) Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
- 19) judicandus homo reus
huic ergo parce Deus.

Diese beiden Strophen weisen als einziges besonderes Merkmal die Wiederholung jeweils des ersten Wortes oder auch nur der ersten Silbe jeder Zeile auf, wodurch die Struktur des Textes verdeutlicht wird.

- 20) Pie Jesu Domine, *dona eis requiem,*
dona₂ eis₂,
do-, dona eis requiem.
Amen, amen, amen.

Es erfolgt kein polyphoner oder sonst sehr umfangreicher Abschluss der *Sequenz*. Immerhin wird auch hier (wie fast überall) die Bitte um Ruhe betont.

Hervorgehoben werden in der *Sequenz* – auf der textlichen Ebene – vor allem die kontrastreichen, dramatischen Abschnitte, die farben- und bilderreich sind, während die Teile, die die Selbstanklage und die Sünde der Menschen behandeln, ganz unauffällig bleiben. Es wird zu zeigen sein, ob die Musik diesen Eindruck weiter vertieft oder widerlegt.

Insgesamt ist die Textgestaltung der *Sequenz* weit weniger auffallend als in den zuvor analysierten Werken. Cherubini wählt teilweise gar keine Gestaltung, oder häufig erweckt die gewählte Struktur einen zunächst rein formalen Charakter. Jedoch vermittelt die Textstruktur durch ihre spezielle Form die gleiche Aussage wie der eigentliche Inhalt des jeweiligen Textes; es findet also eine Sinnvermittlung auf zwei Ebenen statt: Inhalt und Form. Es wird im folgenden Kapitel 8 untersucht werden, wie die Musik als dritte Ebene damit verbunden wird.

4. Offertorium

Domine Jesu Christe, Rex gloriae, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium, fidelium defunctorum

de₆ poenis₆ inferni₆

et de profun-, et de profundo, et de profun-, et de profundo lacu:

libera₅ eas₂ de ore leonis, de ore leonis,

ne₅ absorbeat₅ eas₇ tartarus₇

ne cadant in obscurum:

ne cadant in obscurum:

ne cadant in obscurum:

||: sed signifer sanctus Michael :||

||: *repraesentet₂ eas₂ in lucem sanctam* :||

in_{6,3hb} lucem_{6,3hb} sanctam_{5,3hb}:

*Quam_{44,35hb} olim_{48,37hb} Abrahae_{42,31hb}
promisisti_{37,32hb} et_{87,67hb} semini_{96,73hb}
ejus_{77,55hb}.*

Besonders auffallend ist die – aufgrund der Polyphonie – extrem häufige Wiederholung des letzten Satzes, wobei gerade das Wort „promisisti“ – das in anderen Werken hervorsteht – hier am seltensten zu hören ist, die zweite Satzhälfte hingegen wesentlich häufiger als die erste erklingt. Insgesamt treten vor allem die positiven Seiten des Textes in den Vordergrund wie beispielsweise das heilige Licht und die Überzeugung, nicht den Mächten der Hölle ausgeliefert zu sein, sondern errettet zu werden.

Hostias₄ et₅ preces₅ tibi₅ Domine,

laudis off-, laudis offerimus:

tu suscipe tu suscipe pro animabus illis, pro ani-

mabus illis, ꝛ quarum hodie,

quarum hodie *memoriam, memoriam faciemus*⁶⁸,

fac₂ eas₂, Domine₂, de₂ morte₂, transire₂ ad₂ vitam₂.

Hostias₄ et₅ preces₅ tibi₅ Domine,

laudis off-, laudis offerimus:

||: tu suscipe, tu suscipe :|| pro animabus illis, pro ani-

mabus illis, ꝛ quarum hodie,

quarum hodie *memoriam, ||: memoriam faciemus, :||*

fac₂ eas₂, Domine₂, de₂ morte₂, transire₂ ad₂ vitam₂,

transire ad vitam.

⁶⁸ Cherubini verwendet hier eine von der normalen Form „facimus“ abweichende Schreibweise, vgl. dazu die Anmerkungen im Kritischen Bericht der verwendeten Ausgabe, [Cherubini 1996a, S. 169].

Das *Hostias* ist zweiteilig; der Text kehrt beim zweiten Mal fast identisch gestaltet wieder, er enthält nur noch einige zusätzliche Wiederholungen. Die erste Textzeile erklingt durch Polyphonie am häufigsten (vier- bis fünfmal), wobei gerade das Wort „Domine“ nur einfach, dafür gemeinsam homophon, vertont ist: Auch hier wird, wie bereits erläutert, durch plötzliche Homophonie eine Betonung ausgedrückt. Das Prinzip des „Kanons“ aus der *Sequenz* ist in der letzten Zeile wieder aufgegriffen, ebenso die Wortwiederholung am Zeilenbeginn. Somit verwendet Cherubini immer wieder die gleichen Mittel, die aber differenzierter sind als die reine Steigerung der Wortanzahl oder die bloße Unterscheidung zwischen Homophonie und Polyphonie.

5. Sanctus

Sanctus, Sanctus, San-, Sanctus Dominus *Deus, Deus Sa-, Deus Sabaoth.*

Pleni sunt, pleni sunt coeli et terra *gloria, gloria, gloria tua.*

Hosanna, hosanna in excelsis.

Benedictus

qui venit ∟ Benedictus

qui venit in

nomine, ∟ *qui venit*

in nomine Domini.

Hosanna, ∟: hosanna in excelsis. ∟:

Das *Sanctus* weist keine Besonderheiten auf; es ist eine leichte Bevorzugung der Begriffe „Deus“ und „gloria“ durch direkte Wiederholungen zu bemerken. Jedoch bleibt der Text insgesamt eher recht kurz; *Sanctus, Benedictus* und beide *Hosanna*-Abschnitte folgen in einem einzigen Satz in knapper Form direkt aufeinander. Das *Pie Jesu* ist hier nicht direkt nach dem *Sanctus* eingeschoben und ersetzt auch nicht das *Benedictus*, sondern folgt anschließend, was ein eher ungewöhnlicher Ort dafür ist.

6. Pie Jesu

∟: Pie Jesu Domine, *dona eis requiem.* ∟:

Pie₃ Jesu₃ Domine₃, dona₄ eis₄ requiem₄.

dona eis, dona eis requiem, requiem, sempiternam, sempi-

ternam, *Pie₃ Jesu₃ Domine₃, dona₃ eis₃ requiem₃.* ∟ ternam.

requiem₃ sempiternam₄,

requiem sempiternam.

Hier findet eine starke Betonung der Bitte um ewige Ruhe statt, mit der Hervorhebung der Bitte „dona“ und der Worte „requiem aeternam“. Diese Begriffe prägen das gesamte Werk also in starkem Maße, bedenkt man, dass außer dem *Introitus* auch bereits das *Graduale* mitvertont wurde, das diese Begriffe ebenfalls enthält.

7. Agnus Dei et Communio

||: Agnus Dei, qui tollis peccata, peccata mundi,

*dona*_{6,4hb} *eis*_{5,3hb} requiem. :||

Agnus Dei, qui tollis peccata, peccata mundi,

*dona*_{6,4hb} *eis*_{5,3hb} requiem

||: sempiter-, sempiternam, :||

*dona*₁₀ *eis*₉ *requiem*₈ *sempiternam*₇.

Lux ae-, lux aeterna lu-, luceat eis, Domine
cum sanctis, cum sanctis tuis in, in aeternum,
quia pius es.

*Requiem*₄ *aeternam*₄ *dona*₄ *eis*₄ *Domine*₄, *et*₄ *lux*₄ *perpetua*₄ *luceat*₄ *eis*₄.

An vorherige Sätze anschließend liegt eine besondere Betonung auf der Bitte „dona eis requiem“. Das ganze Werk berücksichtigt also den eigentlichen Sinn der Totenmesse und nutzt diese nicht zur allgemeinen Mahnung an die Menschen, sondern um Bitten für die Toten; so sind die Hervorhebungen dieser Bitten im *Introitus*, *Graduale*, am Schluss der *Sequenz*, im *Offertorium* und im *Agnus Dei* anzutreffen.

7.6.3 Zur Gesamtanlage

Tabelle 7.6: Cherubini, *Requiem* c-Moll

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Introitus et Kyrie						141 T.
Introitus	c-Moll	♩	Larghetto sostenuto	2 Fg, 2 Hr in C, Pk, 2 Vla, 2 Vc, Cb	Chor SATB	1–98
Kyrie	f-Moll c-Moll	♩	Larghetto sostenuto	s. o.	s. o.	99–141
Graduale	g-Moll	$\frac{3}{2}$	Andantino largo	2 Vla, Vc, Cb	Chor SATB	28 T.
Tractus					choraliter	
Sequentia						324 T.
Strophe 1–17	c-Moll	♩	Allegro maestoso	2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 2 Hr in F, 2 Trp in C, 3 Pos, Pk, Tamtam, 2 Vl, 2 Vla, Vc, Cb	Chor SATB	1–290

Cherubini, *Requiem* c-Moll – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Strophe 18–20	c-Moll	C	Largo	s. o.	Chor SATB	291–324
Offertorium „Domine Jesu“	Es-Dur	C	Andante	2 Ob, 2 Cl in C, 2 Fg, 2 Hr in Es, 2 Trp in B, 3 Pos, Pk, 2 Vl, 2 Vla, Vc, Cb	Chor SATB	517 T. 1–76
„Quam olim Abrahae“	Es-Dur	C	Tempo a capella, poco alle- gro	s. o.	Chor SATB	77–187
„Quam olim Abrahae“	Es-Dur	C	Più Alle- gro	s. o.	Chor SATB	188–250
„Hostias“	c-Moll	$\frac{3}{4}$	Larghetto	2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Vl, 2 Vla, Vc, Cb	Chor SATB	251–343
„Quam olim Abrahae“	Es-Dur	C	Tempo a capella, poco alle- gro	s. o.	Chor SATB	77–187 d. c.
„Quam olim Abrahae“	Es-Dur	C	Più Alle- gro	s. o.	Chor SATB	188–250
Sanctus et Benedictus Sanctus	As-Dur	$\frac{3}{4}$	Andante	2 Ob, 2 Cl in C, 2 Fg, 2 Hr in Es, 2 Trp in C, 3 Pos, Pk, 2 Vl, 2 Vla, Vc, Cb	Chor SATB	37 T. 1–11
„Pleni sunt“	Es-Dur	$\frac{3}{4}$	s. o.	s. o.	s. o.	11–17
Hosanna	As-Dur	$\frac{3}{4}$	s. o.	s. o.	s. o.	17–21
Benedictus	As-Dur	$\frac{3}{4}$	s. o.	2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, Vc, Cb	Chor SATB	21–29

Cherubini, *Requiem* c-Moll – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Hosanna	As-Dur	$\frac{3}{4}$	s. o.	2 Ob, 2 Cl in C, 2 Fg, 2 Hr in Es, 2 Trp in C, 3 Pos, Pk, 2 Vl, 2 Vla, Vc, Cb	Chor SATB	29–37
Pie Jesu (attacca)	f-Moll	C	Larghetto	2 Cl in C, 2 Fg ⁶⁹ , 2 Hr in F, 2 Vla, Vc, Cb	Chor SATB	78 T.
Agnus Dei et Communio Agnus Dei	c-Moll	C	Sostenuto	2 Ob, 2 Cl in C, 2 Fg, 2 Hr ⁷⁰ , 3 Pos, Pk, 2 Vl, 2 Vla, Vc, Cb	Chor SATB	87 T. 1–50
Communio	c-Moll	C	s. o.	s. o.	Chor SATB	50–87

Zur Struktur und zum Aufbau des Gesamtwerkes ist zu bemerken, dass hier wieder eine Rückentwicklung stattfindet: Ging zuvor die Tendenz von wenigen Sätzen zu einer immer größeren Anzahl von Einzelsätzen, wählt Cherubini wieder eine Aufteilung in wenige große Sätze, die den Abschnitten des liturgischen Ablaufes entsprechen. Diese sind jedoch intern wiederum in zahlreiche kleinere Abschnitte unterteilt, so dass trotz der überschaubaren Großform eine genaue Differenzierung der Textteile und eine ständige Abwechslung von neuen Teilen stattfindet. Auch dies geschieht aber größtenteils nicht so offensichtlich durch äußerliche Unterscheidungen wie neue Ton- oder Taktarten oder explizite neue Besetzungen, sondern durch die Verwendung anderer Motive oder sonstiger musikalischer Mittel, auch durch Modulationen (wobei aber die vorgezeichnete Tonart erhalten bleibt). So finden sich in den ersten drei Sätzen keine weiteren Unterteilungen: Gerade die *Sequenz* besteht nur aus einem einzigen großen Satz, was recht ungewöhnlich ist, da dies der Abschnitt mit dem längsten und variantenreichsten Text ist, der als erster die Komponisten zur Aufteilung anregte. Die gesamte *Sequenz* läuft aber ohne Einschnitte durch; sie hat auch die gleiche Taktart – lediglich bei den

⁶⁹ In [Cherubini 1996a, S. 141] findet sich – offensichtlich fälschlicherweise – die Angabe „in F“.

⁷⁰ Ebenso steht in [Cherubini 1996a, S. 149] die Angabe „in Es“; es muss sich aber offenbar um Hörner in C handeln.

letzten drei Strophen findet ein Wechsel statt – und die gleiche (vorgezeichnete) Tonart. Ebenso verhält es sich mit den letzten drei Sätzen. Sogar *Agnus Dei* und *Communio* sind zu einem Satz zusammengefasst, ebenso wie *Introitus* und *Kyrie*, so dass diese beiden „Doppelsätze“ einen symmetrischen Rahmen für das Gesamtwerk bilden. Nur das *Offertorium* im Zentrum des Werkes weist unterschiedliche Taktarten und Tempobezeichnungen auf.

Die Sätze weisen sehr unterschiedliche Längen auf: Die Rahmensätze sind von mittlerer Länge (141 und 87 Takte), die „Zwischensätze“ eher kurz (*Graduale* 28, *Sanctus* 37 und das *Pie Jesu* immerhin 78 Takte), und die *Sequenz* und das *Offertorium* – als diejenigen Teile mit dem längsten Text – haben den größten Umfang. Dabei ist erstaunlicherweise das *Offertorium* mit seinen 517 Takten noch deutlich länger als die doch textlich umfangreichere *Sequenz* mit 324 Takten. Dies untermauert die Annahme, dass das *Offertorium* der wichtigste und zentrale Teil des gesamten Werkes ist.

Eine Besonderheit des Werkes bildet der *Tractus*, der nicht mit vertont ist, aber laut Anweisung *choraliter* gesungen werden soll. Dies wirkt wie eine Rückbesinnung auf alte Traditionen.

Insgesamt herrschen eher langsame Tempovorschriften vor, einmal *Largo*, dreimal *Larghetto* bzw. *Larghetto sostenuto*, einmal *Sostenuto*, zweimal *Andante*, einmal *Andantino*. Die *Sequenz* ist mit *Allegro* (mit dem Zusatz *maestoso*) überschrieben und die „Quam olim“-Abschnitte mit *poco allegro*. Schnellere Tempi zeigen sich also eher bei den dramatischen Teilen; jedoch gibt es – auch durch einschränkende Zusätze wie *maestoso* oder *poco* – kein wirklich schnelles Tempo, und die langsamen überwiegen deutlich.

Es gibt insgesamt vier verschiedene Taktarten, nämlich c-, c̣-, 3/4- und 3/2-Takt, die sich abwechseln:

$$\text{c} - \frac{3}{2} - \text{c} - \text{c} - \text{c} - \frac{3}{4} - \text{c} - \frac{3}{4} - \text{c} - \text{c}$$

Es überwiegt die traditionelle *alla-breve*-Taktart c̣, die häufiger als die Taktart c vertreten ist.

Die Grundtonart des Werkes ist c-Moll, und es werden schon mehrere weitere, alle direkt aus c-Moll ableitbare Tonarten verwendet: c (t), f (s), g (d – interessanterweise nicht die Dur-Dominante!), Es (tP), As (tG). Das Tonartenspektrum ist damit dennoch schon erweitert im Vergleich zu den früheren Werken. Die Abfolge der Tonarten im Gesamtwerk besteht aus einer Art Kadenz:

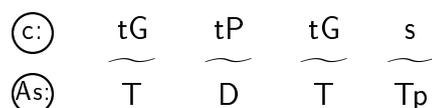
$$\text{c} : \quad \text{t} \quad \text{s} \quad \text{d} \quad \text{t}$$

Dann folgt ein Wechsel zwischen Grundtonart und Durparallele:

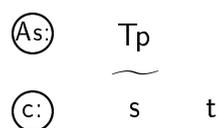
$$\text{c} : \quad \text{t} \quad \text{tP} \quad \text{t} \quad \text{tP}$$

Damit wird in Durregionen moduliert, nämlich über Es-Dur (in c-Moll die tP, in As-Dur die D) nach As-Dur.

Es folgt ein Wechsel zwischen As und Es, also



und somit über f-Moll wieder zurück nach c-Moll, indem sich eine plagale Kadenz anschließt:



Innerhalb der Sätze wird natürlich noch weiter moduliert; dabei treten weitere und auch entferntere Tonarten auf wie es-Moll, F-Dur, G-Dur, as-Moll, B-Dur, b-Moll und als entfernteste Tonarten Ces-Dur, Ges-Dur und Des-Dur. Dabei ist festzustellen, dass in den Sätzen des *Proprium missae* wesentlich mehr und weiter moduliert wird als in den Teilen des *Ordinarium missae*. Es wird jedoch immer noch regelgerecht moduliert. Der harmonische Rhythmus ist unterschiedlich: Teilweise gibt es noch einen schnellen harmonischen Rhythmus mit raschen Wechseln und Sequenzen, teilweise ist auch schon romantische Harmonik mit großräumiger Harmonisation zu finden. Die Harmonik an sich ist noch weitgehend klassisch; es werden aber schon sehr häufig verminderte Akkorde und Alterationen (insbesondere $\mathbb{D}^{5>}$) verwendet, zahlreiche trugschlüssige Wendungen sowie farbige Kadenzen durch Parallelen und Gegenklänge, aber noch wenig mediantische Akkorde. Insgesamt ist die Harmonik schon interessant, jedoch noch nicht besonders außergewöhnlich.

Es gibt im ganzen Stück nur eine einzige „echte“ – wenn auch nicht unbedingt streng regelgerecht im *stile antico* gehaltene – Fuge, die sich immerhin an einer inzwischen traditionell gewordenen Textstelle befindet: eine sehr umfangreiche Fuge über „Quam olim Abrahae“, die am Ende des *Offertoriums* wiederholt wird. Diese Fuge steht auch traditionsgemäß im *alla-breve*-Takt. Der Satz ist ansonsten weder durchgehend polyphon noch homophon, sondern stets eine Art Mischung aus beidem. Teilweise ist ein sehr strukturierter Satz erkennbar, der sogar mathematischen Prinzipien folgt. Ein deutliches Beispiel für eine solche Struktur ist ein häufig auftretendes spezielles Satzprinzip zweier parallel laufender Sätze, die versetzt gegeneinander im gleichen Abstand bleibend verlaufen und dabei meist gleiche Merkmale wie Motivik, Melodik oder Harmonik aufweisen, aber nicht identisch sein müssen. Dieses Satzprinzip wird in Kapitel 8 genauer erläutert werden.

Die vokale Besetzung bietet nicht so viele Variationsmöglichkeiten wie in anderen Werken, da keine Solisten auftreten, also nur der vierstimmige Chor verwendet wird. Dieser jedoch wird in allen denkbaren Kombinationsmöglichkeiten ausgeschöpft. Vielleicht macht Cherubini Zugeständnisse an alte Traditionen durch die Verwendung des reinen Chorgesangs ohne Soli; weiterhin zieht dies den Verzicht auf virtuose Passagen nach sich. Dies wirkt erstaunlich in einer Zeit, in der das bereits im 18. Jahrhundert vor-

handene Virtuosität immer stärker aufkam, und ist ein klares Zeichen der Spaltung zwischen weltlicher und liturgischer Musik.

Das Orchester besteht aus Streichern (zwei Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelli und Kontrabass), Holzbläsern (zwei Fagotte, zwei Oboen, zwei Klarinetten), je zwei Hörnern in Es, F und C, je zwei Trompeten in B und C, drei Posaunen, Pauken und Tamtam. Damit geht Cherubini keine wirklich neuen Wege in der Besetzung (s. o.), allerdings ist die Instrumentation der einzelnen Teile sehr unterschiedlich gestaltet und weist viele verschiedene Varianten – vom vollen Orchester bis hin zum *a-cappella*-Gesang im *choraliter* gesungenen *Tractus* – auf⁷¹. Damit gestaltet Cherubini sein Werk nicht nur insgesamt interessanter, da das Orchester von den Vokalstimmen unabhängig ist, sondern nutzt auch die verschiedenen Klangeffekte der einzelnen Instrumente noch mehr als seine „Vorgänger“.

Es ist kein direkter zyklischer Zusammenhalt anhand gleicher Motive in mehreren Sätzen zu beobachten; allerdings sind viele Motive innerhalb der Sätze verwandt bzw. auseinander abgeleitet: Es findet also keine Verbindung mithilfe starrer Gebilde statt, sondern eine bereits ausgeprägte motivische Arbeit.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es bei Cherubini zu einer Vermischung von alten Traditionen und neuen Möglichkeiten kommt: Einige zuvor vorhandene Tendenzen sind wieder rückläufig; er besinnt sich zumindest rein äußerlich und formal auf ältere Traditionen. Innerhalb dieser Vorgaben jedoch schlägt er, sowohl die Textgestaltung als auch die Wahl der Struktur und der musikalischen Mittel betreffend, neue Richtungen ein, wie sich in der genaueren Analyse der einzelnen Teile zeigen wird⁷². Auch in Bezug auf die Besetzung des Orchesters sucht Cherubini neue Wege, verbindet dies jedoch mit alten Traditionen bei den Vokalstimmen.

Cherubini benutzt also nicht so sehr „äußerliche“ pompöse Gestaltungen, sondern schlichte Mittel, setzt diese aber facettenreich ein und kombiniert sie immer neu. Sein Werk stellt somit eine Art Mittelweg dar, da es sich einerseits noch in die Entwicklung der neuen, dramatischen Werke einfügt, andererseits aber schon wieder die Besinnung auf Altes in Verbindung mit neuen Gestaltungsmitteln zeigt.

7.7 Cherubini: Requiem d-Moll

7.7.1 Beschreibung

Da wie bereits beschrieben wegen der Verwendung von Frauenstimmen *Cherubini* vom Pariser Erzbischof kritisiert und seine Aufführung verhindert wurde, komponierte Cherubini ein weiteres Requiem, nun in d-Moll, das nur mit Männerstimmen besetzt war. Dieses Werk hatte er für seine eigenen Trauerfeierlichkeiten bestimmt, so dass er

⁷¹ Nähere Erläuterungen dazu finden sich in Kapitel 8.

⁷² In Kapitel 8.

wohl weitere Differenzen mit der Kirche verhindern wollte, um sicherzugehen, dass auch tatsächlich sein eigenes Werk aufgeführt werden würde: Die aus diesem Grunde gewählte Besetzung mit Männerstimmen ist das charakteristische Merkmal dieses Werkes.

Dennoch bestehen einige Ähnlichkeiten zwischen den beiden Requiemversionen, die sich im Folgenden zeigen werden.

Die Vokalstimmen umfassen lediglich Männerchor; dabei variiert die Anzahl und die Aufteilung der Stimmen: von TTB (am meisten verwendet) über TTTB, TTTBB, TTTTB bis TTTTBB, also zwischen drei und sechs Stimmen. Dabei überwiegen die Tenorstimmen – sie „ersetzen“ gleichsam die fehlenden höheren Frauenstimmen.

Das Orchester besteht aus Piccoloflöte, Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, je zwei Hörnern in D und F, zwei Trompeten (in D)⁷³, drei Posaunen, Pauken und Streichern (zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass). Somit ist die Besetzung nicht so gewaltig wie in Berlioz' Werk, obwohl beide Werke ungefähr zur gleichen Zeit entstanden, sondern etwas bescheidener, umfasst aber trotzdem Streicher, Holz- und Blechbläser und sogar Schlagwerk in Form der Pauken. Eher neu ist die Verwendung der Piccoloflöte, deren heller Klang in einer Totenmesse ein Streitpunkt sein könnte. Diese durch die Flöten und Piccoloflöten erzeugten hellen Klangfarben widersprechen der in der Literatur häufig auftretenden Beschreibung, durch die ausschließliche Verwendung von Männerstimmen erhalte das Werk einen dunklen, gedämpften Klangcharakter. Auch die beiden teilweise in sehr hohen Lagen angesiedelten Tenorstimmen rufen zeitweise eher einen hellen Klang hervor.

Das Werk umfasst insgesamt 975 Takte; die Aufführungsdauer beträgt etwas weniger als eine Stunde. Es ist somit etwas bescheidener dimensioniert als *GossecGMM* und *BerliozGMM*.

7.7.2 Zum Text

Cherubini vertont in seinem Werk *Introitus* und *Kyrie* (in einem Satz, wie es vermehrt üblich wird), das *Graduale*, dessen Vertonung ja unüblich war, das er aber auch schon in *CherubiniRc* vertonte, die *Sequenz*, das *Offertorium*, *Sanctus* mit *Hosanna* und *Benedictus*, auch ein *Pie Jesu*, nach dem *Sanctus/Benedictus* eingeschoben (auch hier erklingen sowohl *Benedictus* als auch *Pie Jesu*, entgegen dem teilweise üblichen Brauch, das *Benedictus* durch das *Pie Jesu* zu ersetzen), sowie *Agnus Dei* und *Communio* (wiederum in einem Satz, wie schon in *CherubiniRc*). Der *Tractus* ist der einzige Teil, den Cherubini auslässt.

⁷³ Die Trompeten sind erstaunlicherweise bei Ternes nicht genannt, vgl. [Ternes 1980, S. 88].

1. Introitus et Kyrie

<i>Requiem</i> _{7,6hb}	aeternam _{5,4hb}	dona _{5,3hb}	eis _{4,3hb}	Domine _{3,2hb}
---------------------------------	---------------------------	-----------------------	----------------------	-------------------------

et ₃	lux ₃	perpetua ₃	luceat _{3,2hb}	eis!
-----------------	------------------	-----------------------	-------------------------	------

Te decet hymnus,
 De- λ Te decet hymnus,
 us, Deus λ Deus
 in Sion,
 et tibi reddetur
 vo- λ et tibi reddetur
 tum λ vo-
 in Jeru- λ tum in Jeru-
 salem.

Exaudi, exaudi, exaudi orationem meam.

Ad te, ad te omnis caro veniet.

<i>Requiem</i> _{7,6hb}	aeternam _{5,4hb}	dona _{5,3hb}	eis _{4,3hb}	Domine _{3,2hb}
---------------------------------	---------------------------	-----------------------	----------------------	-------------------------

et ₃	lux ₃	perpetua ₃	luceat _{3,2hb}	eis!
-----------------	------------------	-----------------------	-------------------------	------

Der *Introitus* wird eingerahmt von jeweils gleichen polyphonen Abschnitten. Dabei dominiert in der Antiphon das Wort „Requiem“ (als Titel und Sinnträger des Werkes), dann nimmt die Häufigkeit der übrigen Worte ab. Generell ist festzustellen, dass dies zumeist dann geschieht, wenn hauptsächlich die Einsätze (durch Imitationen) hervorgehoben werden. Ansonsten ergibt sich oft eine bogenförmige Verteilung der Worthäufigkeit, d. h., im Verlaufe eines syntaktischen Satzes nimmt die Häufigkeit der einzelnen Worte etwa in der ersten Satzhälfte zu und dann wieder ab. Eine Ausnahme bildet Berlioz, der „wahllos“ auch Worte mitten aus den Sätzen einfach weglässt bzw. die Reihenfolge umstellt.

Das ewige Licht bleibt an dieser Stelle in *CherubiniRc* – ungewöhnlicherweise – zumindest quantitativ eher im Hintergrund; der Schwerpunkt liegt auf der ewigen Ruhe.

Beim Beginn des Verses überschneiden sich die Zeilen jeweils um kleine Stücke, manchmal nur um einzelne Silben, was ein übergangsloses Fließen der Sprache verursacht. Die Vermutung liegt nahe, dass dieses Phänomen mit einem ähnlich gestalteten, fließenden musikalischen Satz einhergehen könnte. Teilweise ergibt sich aber auch schon eine Art Kanon wie bereits in Kapitel 7.6.2 beschrieben. Im Vers tritt vor allem das Wort „Exaudi“ hervor, wie oftmals werden Bitten oder Aufforderungen durch mehrmalige Wiederholung intensiviert.

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie
 e λ Kyrie
 eleison, e-
 le- λ ele-
 ison!

Christe eleison, Christe eleison, Chris-
te ∫ Christe
eleison, e-
le- ∫ ele-
ison!
Kyrie, Kyrie eleison, eleison,

*Kyrie*₄ *eleison*_{13,10hb!}

Die ersten beiden Teile, das erste *Kyrie* und das *Christe*, sind gleich gebaut: Die ersten beiden Anrufungen erklingen jeweils normal, dann erfolgt die dritte Anrufung als Imitation (also eigentlich doppelt) und somit in gesteigerter Form. Das zweite *Kyrie* mündet in eine Fuge, womit sich Cherubini hier einer Tradition anschließt, die in Frankreich kaum beachtet wird, im übrigen Europa jedoch häufiger in Erscheinung tritt⁷⁴. Dabei fällt noch auf, dass Cherubini das Wort „eleison“ in den ersten Teilen in der Imitation verwendet und auch im polyphonen Teil wesentlich häufiger erklingen lässt als die Nennungen „Kyrie“ und „Christe“. So kommt es zu Steigerungen jeweils innerhalb der Teile sowie auch am Schluss des ganzen *Kyrie*-Abschnittes.

2. Graduale

Requiem ||: aeternam :|| ∫ Requiem aeternam
dona eis, ||: Domine :|| ∫ dona eis, Domine
||: et lux perpetua luceat :|| ∫ et lux perpetua luceat
luceat eis.

*In*₂ *memoria*₂ *aeterna*₂ *erit*₄ *justus*₄,

*ab*₃ *auditione*₃ *mala*₃ *non*₂ *timebit*₂,

non timebit, ab auditione mala non timebit.

Im ersten Abschnitt erklingt als eine Art Doppeltextierung der gleiche Text, nur jeweils in verschiedenem Tempo, nämlich einmal einfach und einmal in schnellerem Tempo mit Wiederholungen. So treten keine einzelnen Worte besonders hervor, aber der Text erklingt auf zwei Ebenen unabhängig voneinander und damit insgesamt wesentlich öfter. Allerdings ist die Frage, ob nicht die Verständlichkeit leidet. Das Satzprinzip wirkt hier, wie stellenweise schon in *CherubiniRc*, eher mathematisch durchdacht als emotional geprägt. Im zweiten Teil tritt ansatzweise das „non timebit“ hervor; jedoch kommt es insgesamt nicht zu extremen Wiederholungen.

⁷⁴ Vgl. hierzu Kapitel 4.

3. Dies irae

1+2) Dies irae, dies illa

solvet ₂ saeculum ₂ in ₂ favilla ₂ teste ₂ David ₂ cum ₂ Sybilla ₂ . Quantus ₂ tremor ₂ est ₂ futurus ₂ , quando ₂ iudex ₂ est ₂ venturus ₂ , cuncta ₄ stricte ₄ discussurus ₄ .

3) Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
Coget, coget omnes ante thronum.4) Mors *stupebit*, *stupebit*, *stupebit* et
natura, λ *stupebit* et *natu*- λ *stupebit* et *na*-
stupebit λ *ra*, λ *tu*-
stupebit λ *ra*,

<i>cum</i> ₄ <i>resurget</i> ₄ <i>creatura</i> ₄

judican-, judicanti responsura.

Nach einem homophonen Beginn (erste Zeile) werden die ersten beiden Strophen (ab der zweiten Zeile der ersten Strophe) imitatorisch gestaltet, wobei die Anzahl der Zeilenwiederholungen zum Schluss hin steigt. Hier zeigt sich das gleiche Satzprinzip des sprachlichen Kanons, das Cherubini bereits in *CherubiniRc* verwendet hat⁷⁵. Auch hier wird es zu Beginn der *Sequenz* benutzt, jedoch tatsächlich nur in den ersten beiden Strophen und nicht über so weite Strecken wie in *CherubiniRc*. Zwischen den Strophen gibt es keinen Einschnitt; sie gehen ineinander über.

Die dritte Strophe erklingt ohne Gestaltung außer der Wiederholung des Wortes „coget“. Dies ist eher ungewöhnlich, da das Erschallen der Posaune normalerweise umfangreicher ausgeführt wird. Die musikalische Analyse wird zeigen, ob dies statt mit sprachlichen mit musikalischen Mitteln geschieht.

In der vierten Strophe treten die Worte „stupebit et natura“ besonders hervor; die letzte Zeile wird imitatorisch gestaltet.

5) Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus, unde, unde mundus iudicetur.6) Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
||: *nil inultum remanebit.* :||7) Quid sum miser
tunc dicturus λ Quid sum miser

⁷⁵ Vgl. Kapitel 7.6.2.

quem patronum rogaturus,
cum vix justus, cum vix justus sit securus, sit securus?

- 8) *Rex, rex* tremendae majestatis
statis λ *rex, rex*
tremendae majestatis,
qui salvandos sal- λ qui salvandos salvas gratis,
salva me, salva me, salva me, salva me, salva me
fons pietatis, λ *salva me, fons pietatis*
fons pietatis- λ tis, fons pietatis.

In der fünften und sechsten Strophe wird, wie schon in der dritten Strophe, als einzige Gestaltung – als Schlusssteigerung in der jeweiligen Strophe – der Beginn der letzten Zeile bzw. die ganze letzte Zeile wiederholt.

Die siebte Strophe weist das gleiche Mittel auf; zusätzlich werden die siebte und achte Strophe durch einen angedeuteten Kanon sowohl in der ersten Zeile der siebten Strophe als auch in der gesamten achten Strophe zunehmend polyphon. In der achten Strophe scheinen die Bitten um Errettung „salva me“ besonders bedeutsam zu sein, da sie sehr häufig – im Gegensatz zu den eher wenigen Wiederholungen des ganzen bisherigen Satzes – wiederholt werden.

- 9–15) 9) Recordare λ 10) Juste λ 11) Quaerens me sedisti
Jesu, Jesu pie λ judex ultionis λ lassus rededidisti
quod sum λ donum fac re- λ misti crucem
causa tuae viae, λ missionis λ passus;
ne me perdas λ ante diem λ tantus labor non sit
illa die λ rationis. 13) Inge- λ cassus. 14) Qui Mariam
12) Preces meae non sunt λ misco tantum λ am absolvidisti
dignae λ quam, tanquam reus, λ sti, et lassus
sed tu, bonus, λ culpa λ tronem exaudivisti
fac benigne, λ rubet vultus meus, λ disti,
ne perenni cremer igne. λ supplicanti, parce, λ mihi quoque spem dedisti.
Deus. λ 15) In-

Inter ₃ oves ₃ locum ₄ praestast ₃ et ₃ ab ₃ hoedis ₃ me ₃ sequestrast ₃ , statuens ₃ in ₃ parte ₃ dextra ₃ .

Hier beginnt ein gänzlich neues Prinzip, nämlich echte Mehrfachtextierung: Die neunte, die zehnte und die elfte Strophe erklingen gleichzeitig, dann die zwölfte, dreizehnte und vierzehnte Strophe. Dies geschieht fast ohne Wiederholungen. Es wird also sehr viel

Text auf kleinstem Raum untergebracht. Die Textverständlichkeit leidet wahrscheinlich stark darunter, was den Schluss zulässt, dass Cherubini der Inhalt dieses Abschnittes nicht besonders wichtig gewesen sein kann. Das Ende dieses Teils überschneidet sich noch mit dem Einsatz der fünfzehnten Strophe, die zwar ohne Doppeltextierung, aber polyphon erklingt.

- 16) *Confutatis maledictis,*
confutatis confutatis maledictis, maledictis,
 ||: *flammis acribus, flammis acribus, flammis acribus addictis, :||*
maledictis, maledictis, maledictis.
Voca, voca, voca me cum bene-
di ⁊ cum benedi-
ctis, cum be-, cum benedictis.
- 17) *Oro supplex, oro supplex et acclinis,*
cor contritum, cor contritum quasi cinis,
gere curam, gere curam mei finis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam, gere curam mei finis.

Die sechzehnte Strophe ist als Kontrast zu den vorigen Strophen nun wieder umfassend, erstmals auch mit zahlreichen Wiederholungen vertont, insbesondere die ersten beiden Zeilen mit ihrer dramatischen Beschreibung, aber auch die Bitte „Voca me“. In der siebzehnten Strophe werden zunächst nur die Zeilenanfänge zur Verstärkung wiederholt, dann erklingen nochmals die zweite und dritte Zeile. Wiederum also steht die Anklage des schuldhaften Menschen eher im Hintergrund, die Bitte um Gnade dagegen – „gere curam“ – tritt hervor.

- 18) *Lacrimosa dies illa,*
qua resurget, qua resurget ex favilla
- 19) judicandus₂ homo₂ reus₂
*huic ergo, huic ergo, **parce, parce, parce** Deus.*
- 20) *Pie Jesu, Do-, Domine, **dona eis requi-, quiem.***
Pie Jesu, Do-, Domi-, mine, dona eis requiem,
do-, dona, -na eis, do-, dona eis re-, re-, requiem,
dona eis, -is re-, requiem.
Amen, Amen, A-, Amen.

Die achtzehnte und neunzehnte Strophe sind relativ kurz, die neunzehnte schon wieder vermehrt polyphon durch die Imitation der ersten Zeile. Hervorgehoben wird wieder die Bitte „parce“ am Schluss der Strophe, ebenso die Bitte „dona eis requiem“ am Ende der *Sequenz*. Im Vergleich zu anderen Vertonungen ist hier das Ende der *Sequenz* aber relativ kurz und unspektakulär; die allgemein übliche Schlussfuge wird nur durch die

versetzten Einsätze vorgetäuscht. Dies sorgt für eine Hervorhebung der Einsätze, die Stimmen finden jedoch wieder zusammen.

Dieser eher unauffällige Abschluss entspricht demjenigen in *CherubiniRc*, wo der Schluss ebenfalls weder umfangreicher noch polyphon gestaltet ist.

Insgesamt betrachtet ist die *Sequenz* nicht extrem gestaltet, und es gibt verschiedene Abstufungen: Der Mittelteil, in dem die Anklage und die Schilderung der Sündhaftigkeit der Menschen erfolgt, wird hier wie in *CherubiniRc* sehr in den Hintergrund gestellt; dies geschieht hier sogar noch stärker als in *CherubiniRc* durch die schnellstmögliche Abhandlung der zehnten bis vierzehnten Strophe durch die Mehrfachtextierung. Im Gegensatz zu anderen Komponisten, insbesondere Gossec oder Berlioz, geht Cherubini aber nicht so weit, diese Textabschnitte einfach ganz auszulassen – er wahrt die Form, indem er sie mitvertont, räumt ihnen aber nicht nur wenig Platz ein, sondern demonstriert deutlich seine persönliche Ansicht über die Bedeutung dieser Texte.

Das Gewicht liegt auch in diesem Werk einerseits auf den dramatischen Schilderungen des Jüngsten Tages und andererseits auf den Bitten.

4. Offertorium

Domine₃ Jesu₅ Christe_{3,2hb},

rex gloriae, rex gloriae,

libera animas omnium fidelium defunctorum

de poenis inferni et de profundo, et de profundo lacu.

Libera, libera eas de ore leonis, de ore leonis,

ne absorbeat, ne absorbeat, ne absorbeat eas tartarus,

nec cadant in obscurum;

sed₂ signifer₂ sanctus₂ Michael

repraesentet eas, repraesentet eas in lucem sanctam, in lucem sanctam.

Quam₅ olim_{5,4hb} Abrahae_{5,4hb} promisisti_{5,4hb}
et₇ semini₈ ejus₇.

Hostias ||: et preces tibi, Domine, :||

laudis, laudis offerimus, laudis, laudis offerimus;

||: tu suscipe :|| ||: pro animabus illis; :||

quarum hodie memoriam facimus:

fac eas, Domine, *de morte, de morte* transire ad vitam,

de morte, de morte transire ad vitam.

Quam_{35,25hb} olim_{36,24hb} Abrahae_{35,24hb} promisisti_{23,16hb}
et_{35,23hb} semini_{37,22hb} ejus_{30,14hb}.

Das *Offertorium* enthält generell sehr wenig Wiederholungen. Einige Schlüsselworte treten hervor: Einerseits das Wort „laudis“, also das Lob Gottes, und als Gegensatz dazu „de morte“, also die Bedrohung durch den Tod. Weiterhin erklingt die Zeile „quam olim Abrahae“ fugiert, beim ersten Mal noch relativ zurückhaltend, beim zweiten Mal

mit wesentlich mehr Textumfang. Erstaunlich wirkt dabei die Tatsache, dass ausgerechnet das Wort „promisisti“ am seltensten erklingt; jedoch ist hier möglicherweise wieder entscheidend, dass gerade inmitten dieser sehr zahlreichen und auch gleichmäßig verteilten Wiederholungen im polyphonen Satz die homophon erklingenden Worte besonderes Gewicht erhalten.

Außerdem wird durch diese Verteilung die syntaktische Struktur hervorgehoben, da jeweils die Satzanfänge hervortreten. Somit bestätigt sich auch hier wieder die Feststellung, dass Cherubini den Text eher rational-strukturell als emotional-semantisch behandelt.

5. Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,

||: Dominus Deus :|| Sabaoth!

Pleni sunt, pleni sunt coeli et terra gloria tua.

||: Hosanna, hosanna in excelsis! :||

Benedi-, Benedictus qui ve-, qui venit in no-, in nomine Domini!

||: Hosanna, hosanna in excelsis! :|| :||

Das *Sanctus* ist – wie in fast allen französischen Werken – recht kurz; der Schwerpunkt liegt deutlich auf dem „Hosanna“. Dies ist ein typisches Merkmal dieser Werke: In den Kompositionen des deutschsprachigen Raumes gibt es wesentlich längere *Sanctus*-Sätze; zumindest fallen sie nicht so deutlich gegenüber anderen Textteilen ab. Anschließend erklingt an der gleichen Stelle wie schon in *CherubiniRc* ein eingeschobenes *Pie Jesu*.

6. Pie Jesu

Pie Jesu, pie Jesu Domine,

dona eis re-, requiem,

Pie Jesu, pie Jesu Domine,

dona eis, λ dona

do- λ dona λ eis, dona

na eis λ eis

re-, requiem, -quiem,

Pie Jesu, pie Jesu, Domine,

dona eis requiem sempiter-, sempiternam,

requiem, requi-

em λ

<i>sempiternam₃,</i>
<i>pie₃ Jesu₃, Domine₃,</i>
<i>dona₃ eis₃ requiem₃ sempiternam₃.</i>

Hier wird der an sich kurze Text durch zahlreiche Wiederholungen stark verlängert. Wie allgemein üblich tritt die Bitte „dona“ hervor, außerdem wird aber auch das Wort „sem-

piternam“ sehr betont. Dies passt zu der Bevorzugung der Worte „Requiem aeternam“ im ersten Satz des Werkes.

7. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

dona₃ eis₃ requiem₃.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

dona₃ eis₃ requiem₃.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

dona₃ eis₃ requiem₃

sempiternam, *dona eis,*

dona eis requiem λ *requiem*

||: *sempiter-*, *sempiternam*, :||

lux aeter-, lux aeterna luceat eis, Domine,

cum sanctis tuis in ae-, in aeternum,

quia pius es, quia pius es, quia pius es.

*Requiem₂ aeternam₂ dona₂ eis₂ Domine₂,
et₂ lux₂ perpetua₂ luceat₂ eis₂.*

In diesem Satz sind *Agnus Dei* und *Communio* zusammengefasst. Cherubini beachtet die Dreiteiligkeit des liturgischen Textes und gestaltet die Zeile „Agnus Dei ...“ zunächst dreimal gleich. Dabei erklingt die erste Zeile, die die „Sünde der Welt“ beschreibt, jeweils nur einmal, dagegen die Bitte um Ruhe jeweils dreimal; auch hier setzt sich also die schon beobachtete Tendenz fort. Außerdem ist gerade im *Agnus Dei* eine Häufung der Zahl 3 zu beobachten, was in Zusammenhang mit der Anrufung der heiligen Dreieinigkeit stehen dürfte. Nach dem dritten Erklingen schließt sich die Erweiterung mit dem Wort „sempiternam“ an, die in einen Teil mündet, der mithilfe von Polyphonie und von Mehrfachtextierung zahlreiche Wiederholungen dieser Bitten enthält. Das „ewige Licht“ tritt wieder nur kurz in Erscheinung; jedoch findet es am Schluss des Werkes durch Einbeziehung in einen imitatorischen Teil doch noch häufigere Erwähnung: Bei der letzten Imitation verwendet Cherubini das gleiche Prinzip des sprachlichen Kanons, das er bereits in der *Sequenz* benutzte. Somit könnte man von einem – vielleicht etwas gesuchten? – positiven Ende einer insgesamt eher verhaltenen bis düsteren Textauslegung sprechen. Es fehlt jedoch die Reprise innerhalb der *Communio* „Cum sanctis tuis ...“, die häufig ein fugiertes, dabei sogar beschwingtes Ende ermöglichen kann, auf das Cherubini offenbar verzichten wollte. Dies wird sich in der genauen musikalischen Analyse in Kapitel 8.7.6 zeigen.

Bei Cherubini finden sich verschiedene technische Mittel der Textgestaltung in verschiedenen Abstufungen: Im Falle der Textwiederholungen gibt es oft gar keine Wiederholungen oder nur Wiederholungen des Zeilenanfangs, teilweise auch Wiederholungen ganzer Zeilen, aber selten sehr zahlreiche Wiederholungen einzelner Worte. Die

Satztechnik ist wie bei allen Komponisten entweder homophon oder polyphon, weist aber auch noch mehr Differenzierungen auf als in anderen Werken: Es finden sich alle Abstufungen von kleinen Überschneidungen von Zeilenenden und -anfängen über genau strukturierte Kanons und „normale“ Polyphonie bis hin zur Mehrfachtextierung. Die Struktur ist nicht so kompliziert wie die in *BerliozGMM*, jedoch genauer differenziert.

Die Bedeutung, die Cherubini den jeweiligen Textinhalten beimisst, spiegelt sich in der Wahl der Satztechnik wider: Die Textteile, die ihm am wichtigsten waren, sind durch Wiederholungen oder imitatorische Hervorhebungen einzelner Worte, aber keine Doppeltextierung oder lange Fugen gestaltet, während Textteile in Form von polyphonen Abschnitten, Mehrfachtextierung oder Kanons mit schlechter Textverständlichkeit weniger wichtig zu sein scheinen.

Die so gesetzten Schwerpunkte sind die Gedanken an die Ewigkeit und die Ruhe, alle Arten der Bitten sowie auch dramatische Bilder. Dagegen sind die Bilder des ewigen Lichts sowie die Beschreibungen der Anklage und Sünde weniger bedeutsam. Cherubinis Sichtweise scheint, die reine Textarbeit betreffend, insofern etwas sachlicher und rationaler zu sein, als sie keine ausartende „Zerfleischung“ oder auch verklärende Passagen über das ewige Licht enthält, sondern durch die konsequenten Bitten eher zielgerichtet wirkt. Dabei ist der Text gleichzeitig genau strukturiert und sehr farbig gestaltet.

7.7.3 Zur Gesamtanlage

Tabelle 7.7: Cherubini, *Requiem* d-Moll

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
1. Introitus et Kyrie	d-Moll	$\frac{3}{4}$	Un poco lento	Hr in D, B, Es, 2 Fg, Pk in D+A, 2 Vc, Cb	Chor TTB	177 T.
Introitus						1–106
Kyrie						107–177
2. Graduale	a-Moll	c	Lento	2 Fg, Vc, Cb	-	46 T.
Einleitung				-	Chor TTTB	1–4
„Requiem ...“					a cappella	4–46

Cherubini, *Requiem* d-Moll – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
Sequenz						305 T.
3. Dies irae						
1. Str. „Dies“	d-Moll	c	Vivo	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl in C, 2 Hr in D, 2 Hr in F, 2 Fg, 2 Vl, Vla, Vc, Cb ⁷⁶	Chor TTTB	1–11
2. Str. „Quantus“	d-Moll	c	s. o.	2 Fg, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTB	11,4–19
3. Str. „Tuba“	d-Moll	c	s. o.	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl, Pk, 2 Hr in D, 2 Hr in F, 2 Trp in D, 2 Fg, 3 Pos, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTTB	19,4–47
4. Str. „Mors“	d-Moll B-Dur F-Dur	c	s. o.	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl, 2 Hr in D, 2 Hr in F, 2 Fg, 3 Pos, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTB	47–67
5. Str. „Liber“	F-Dur a-Moll	c	s. o.	2 Ob, 2 Cl, 2 Hr in D, 2 Hr in F, 2 Fg, Str	Chor TTTB	67,2–83
6. Str. „Judex“	a-Moll A-Dur	c	s. o.	2 Ob, Cl, 2 Fg, Str	Chor TTB	84–107
7. Str. „Quid“	A-Dur	c	s. o.	Str	Chor TTTB	108–125
8. Str. „Rex“		c	Maestoso			126–144
1.+2. Z.	A-Dur D-Dur h-Moll			Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl, 2 Hr in D, 2 Hr in F, 2 Trp in D, 2 Fg, 3 Pos, Pk, Str	Chor TTTB	126–134,3
3. Z. „Salvame“	h-Moll g-Moll			Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg	Chor TTB	134,4–144

⁷⁶ Die Instrumentation wechselt bereits innerhalb der Strophe zur kleineren Besetzung der nächsten Strophe, vgl. Kapitel 8.4.5.

Cherubini, Requiem d-Moll – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
9.-11. Str.	g-Moll d-Moll	$\frac{3}{4}$	Andantino	2 Hr in D, Str	Chor TTB	144–160
12.-14. Str.	d-Moll g-Moll F-Dur a-Moll	$\frac{3}{4}$	s. o.	2 Fg, Str	Chor TTB	160–175
15. Str. „Inter oves“	a-Moll e-Moll	$\frac{3}{4}$	s. o.	2 Hr in D, Str	Chor TTB	175–190
16. Str. „Con- futatis“						190–224
1.+2. Z.	a-Moll	$\frac{3}{4}$	Presto	Tutti ⁷⁷	Chor TTB	190–211
3. Z. „Voca me“	A-Dur	$\frac{3}{4}$	Lento	Str (pizz.), Pk	Chor TTB	211–224
17. Str. „Oro“	a- Moll ⁷⁸	$\frac{3}{4}$	Andantino	Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, Str	Chor TTTB	224–244
18. Str. „La- crimosa“	d-Moll	C	Grave, ma non troppo lento	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl, 2 Hr in D, 2 Hr in F, 2 Fg, 3 Pos, Str	Chor TTB	244–252
19. Str. „Judi- candus“	d-Moll Es-Dur	C	s. o.	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl, 2 Hr in D, 2 Hr in F, 2 Trp, 2 Fg, 3 Pos, Str	Chor TTB	252,4–258
20. Str. „Pie Jesu“	D-Dur	C	s. o.	Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Hr in D, 2 Fg, Pk, Str	Chor TTTTBB	258,4–292
„Amen“	D-Dur	C	s. o.	Tutti	TTTB	293–305
4. Offertori- um						196 T.
„Domine Jesu“	F-Dur d-Moll c-Moll C-Dur	C	Andante con moto	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl in C, 2 Hr in C, 2 Hr in F, 2 Fg, 3 Pos, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTTTB	1–36

⁷⁷ Siehe 3. Strophe.⁷⁸ Zum Tonartenverlauf dieses Abschnittes siehe Kapitel 8.4.5.

Cherubini, *Requiem* d-Moll – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
„Sed signifer“	C-Dur	c	Un poco ritenuto	Fl, Picc (nur in der Überleitung), 2 Ob, 2 Cl, 2 Vl, Vla	Chor TT	36,4–60,1
„Quam olim“	F-Dur B-Dur g-Moll d-Moll	c	Allegro moderato	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl in C, 2 Hr in C, 2 Hr in F, 2 Fg, 3 Pos, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTB	60–70
„Hostias“	d-B-b- Des-f- C	$\frac{3}{4}$	Larghetto	Str	Chor TTTTB	71–121
„Quam olim“	F-B-g- d-B- Ges- As-f- Ges- As-f- A-C-F	c	Allegro più vivo che la prima volta	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl in C, 2 Hr in C, 2 Hr in F, 2 Fg, 3 Pos, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTB	122–196
5. Sanctus „Sanctus“	B-Dur	c	Maestoso	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl in B, 2 Hr in B, 2 Hr in F, 2 Trp in Es, 2 Fg, 3 Pos, Pk in B+F, 2 Vl, Vla, 2 Vc, Cb	Chor TTBB	40 T. 1–10
„Pleni sunt“	B-Dur F-Dur	c	s. o.	2 Ob, 2 Cl in B, Hr in B, 2 Fg, 2 Vl, Vla, 2 Vc, Cb	Chor TTB	10,2–14,2
„Hosanna“	F-Dur B-Dur	c	s. o.	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl in B, 2 Hr in B, 2 Hr in F, 2 Trp in Es, 2 Fg, 3 Pos, Pk in B+F, 2 Vl, Vla, 2 Vc, Cb	Chor TTB	14,3–18,3
„Benedictus“	B-f-F	c	s. o.	Str	Chor TTTTB	18,4–26,1

Cherubini, Requiem d-Moll – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
„Hosanna“	F-c-B	C	s. o.	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl in B, 2 Hr in B, 2 Hr in F, 2 Trp in Es, 2 Fg, 3 Pos, Pk in B+F, 2 Vl, Vla, 2 Vc, Cb	Chor TTTB	26,2–40
6. Pie Jesu	g-Es-c- G	$\frac{6}{8}$	Adagio	2 Cl in B, 2 Fg, Bass-Pos	Chor TTB	67 T.
7. Agnus Dei						144 T.
Agnus I	d-Moll a-Moll	$\frac{3}{4}$	Lento	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl in C, 2 Hr in D, 2 Hr in F, 2 Fg, 3 Pos, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTTB	1–15
Agnus II	d-Moll F-Dur	$\frac{3}{4}$	s. o.	s. o.	Chor TTTB	15–28
Agnus III	d-Moll	$\frac{3}{4}$	s. o.	s. o.	Chor TTTB	29–37,2
„dona eis“	g-B-c- Es-d	$\frac{3}{4}$	s. o.	2 Fg, Pos, Pk, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTTTB	37,3–72
„Lux aeterna“	d-F-B- g-B-d- D	$\frac{3}{4}$	s. o.	Fl, Picc, 2 Ob, 2 Cl in C, 2 Hr in D, 2 Hr in F, 2 Fg, 3 Pos, Pk, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTTTB	72–144

Genau wie in *CherubiniRc* hält sich Cherubini bei der Struktur des Gesamtwerkes an die Textabschnitte des liturgischen Textes. Das Stück besteht also aus wenigen (sieben) längeren Sätzen, die aber wieder durch neue Ton- und Taktarten und neue Tempovorschriften in sich unterteilt sind.

Der erste Satz ist noch nicht unterteilt, obwohl er ja zwei liturgische Teile enthält. Die *Sequenz* weist dann schon mehrere Abschnitte auf, nämlich die erste bis dritte Strophe, die vierte bis achte Strophe, die neunte bis fünfzehnte Strophe, die sechzehnte Strophe – die noch in sich aufgeteilt ist –, die siebzehnte Strophe und die achtzehnte bis zwanzigste Strophe. Also herrscht wie schon bei der Textgestaltung ein eher unausge-

wogenes Verhältnis: Die wichtigen Inhalte sind in eigenen Sätzen vertont, die weniger wichtigen in größeren Abschnitten zusammengefasst.

Auch das *Offertorium* ist in mehrere Unterabschnitte eingeteilt, obwohl der Text, der zwar an sich relativ lang ist, hier aber wenig Wiederholungen aufweist, doch wesentlich kürzer als der Sequenztext ist. Von der Taktzahl her ist das *Offertorium* ja auch kürzer als die *Sequenz*, zeigt aber immerhin fünf Unterabschnitte; die längsten davon sind das *Hostias* und das zweite *Quam olim Abrahae*.

Die übrigen drei Sätze, *Sanctus*, *Pie Jesu* und *Agnus Dei*, weisen wiederum keine deutlichen Unterteilungen auf; wie schon beim *Introitus* und *Kyrie* sind auch beim *Agnus Dei* die beiden in diesem Satz verbundenen Teile, *Agnus Dei* und *Communio*, äußerlich nicht voneinander unterschieden.

Die Proportionen sind ähnlich wie in *CherubiniRc*: Die Rahmensätze sind von mittlerer Länge (hier etwas länger als in *CherubiniRc*); die „Zwischensätze“ *Graduale*, *Sanctus* und *Pie Jesu* sind recht kurz, wobei in beiden Werken das *Pie Jesu* deutlich länger ist (trotz des ursprünglich kurzen Textes, der aber durch Wiederholungen verlängert wurde). Die *Sequenz* und das *Offertorium* bilden die umfangreichsten Sätze. Im Vergleich zu *CherubiniRc* ist hier das *Offertorium* aber wesentlich kürzer und nimmt hier auch deutlich weniger Raum als die *Sequenz* ein.

Diese Längenverhältnisse entsprechen prinzipiell, abgesehen vom *Offertorium*, auch denen der Textteile.

Innerhalb der *Sequenz* umfassen die meisten Strophen durchschnittlich etwa zwanzig Takte. Abweichend sind die neunte bis vierzehnte Strophe extrem kurz vertont, was auch genau die Textgestaltung unterstützt. Im Gegensatz dazu ist die zwanzigste Strophe zwar textlich sehr kurz, von der Taktzahl her aber mit 47 Takten eher lang.

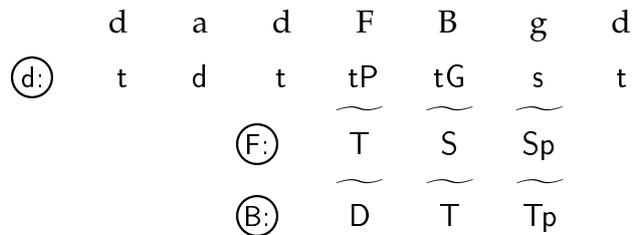
Es treten vier verschiedene Taktarten auf: \mathbb{C} -, \mathbb{C} -, $\frac{3}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt. Dabei wechseln sich wie schon in *CherubiniRc* vorwiegend \mathbb{C} - und $\frac{3}{4}$ -Takt ab; der \mathbb{C} -Takt tritt nur an einer Stelle auf, nämlich – hier traditionsgerecht in einer Fuge – im zweiten *Quam olim Abrahae*, ebenso der $\frac{6}{8}$ -Takt, der – nicht traditionsgemäß – im *Pie Jesu* und nicht etwa im *Lacrimosa* erscheint.

Das *Quam olim Abrahae* ist – erstaunlicherweise, da Cherubini eigentlich noch ein nach der „alten Schule“ ausgebildeter Musiker war – der einzige Teil, der tatsächlich deutlich fugiert vertont ist (beim ersten Erklingen nur ansatzweise, beim zweiten etwas ausführlicher, jedoch auch nicht regelgerecht). Weder der Schluss der *Sequenz* noch andere Satzabschlüsse, die in anderen Werken fugiert sind, sind als Fugen vertont; allerdings weisen diese Teile häufig immerhin polyphone Ansätze auf, so dass Cherubini sich nur tendenziell an alten Konventionen orientiert, dann jedoch eine eigene Vertonung vorzieht.

Die auftretenden Tonarten sind d-Moll, a-Moll, D-Dur, b-Moll, F-Dur, A-Dur, h-Moll, g-Moll, e-Moll und C-Dur, also bereits eine größere Vielfalt. Dabei tragen die betreffenden Unterabschnitte der Sätze nicht unbedingt explizit die entsprechenden Vorzeichen, stehen jedoch eindeutig in einer anderen Tonart als der Gesamtsatz. Innerhalb der

Sätze oder Satzabschnitte treten natürlich noch Modulationen in weitere Tonarten auf, beispielsweise nach As-Dur, Es-Dur, Des-Dur und B-Dur. Bemerkenswert sind die Unterschiede zwischen langen in einer Tonart verweilenden Abschnitten (etwa die ersten dreieinhalb Strophen der *Sequenz*!) und rasch in entferntere Tonarten modulierenden Passagen (beispielsweise die siebzehnte Strophe der *Sequenz*)⁷⁹.

Die Tonartenabfolge der Sätze ist



Somit erfolgt zunächst eine Art Moll-Kadenz (Wechsel zur Moll-Dominante und zurück zur Tonika), dann eine Wendung zur Durparallele, dann zu deren Subdominante (auch als Beginn eines Quintfalls oder als D T in B-Dur, dem tG, zu deuten) und über deren Moll-Parallele wieder zurück zur Grundtonart. Somit fügen sich alle Sätze gut in eine Art großräumiges Kadenzschema ein.

Dahingegen entsteht kein zyklischer Zusammenhalt durch gleiche oder sehr ähnliche Motive in mehreren Sätzen, sondern jeder Satz wird von einer Vielzahl eigener Motive (sowohl melodischer als auch rhythmischer oder harmonischer Art) geprägt, die allerdings Verwandtschaften zeigen, da sie auseinander ableitbar sind. Die motivische Arbeit ist sehr ausgeprägt.

Es gibt keine Solostimmen, und der Chorsatz weist nur Männerstimmen, also Tenor und Bass auf, ist also in gewisser Hinsicht eingeschränkt. Cherubini schöpft jedoch zahlreiche Möglichkeiten der unterschiedlichen Mischung dieser Stimmen aus. Teilweise erreicht er erstaunlicherweise trotz des Fehlens der höheren Frauenstimmen einen äußerst hellen, leichten Klang, so dass man vom alleinigen Hören her den Eindruck von Frauenstimmen gewinnen kann. Somit berücksichtigt Cherubini zwar die Vorgaben der Kirche, erzielt aber trotzdem eine ähnliche Klangwirkung wie mit einem gemischten Chor. Auch hier zeigt er keine offene Opposition gegen ihm auferlegte Einschränkungen seiner künstlerischen Freiheit, umgeht die daraus resultierenden Folgen aber durch kunstvolle Anwendung der ihm zu Gebote stehenden technischen Mittel.

Die Instrumentation der einzelnen Sätze ist sehr unterschiedlich, geht aber nur teilweise einher mit der jeweiligen Textgestaltung und dem Umfang. So weisen die Rahmensätze eine mittelgroße Besetzung auf, die Zwischensätze aber teilweise eine eher kleine, teils aber auch eine recht große Besetzung, während die beiden zentralen Sätze, *Sequenz* und *Offertorium*, die größte Besetzung zeigen.

Dabei fällt die Besetzung des *Introitus* und der Einleitung des *Graduale* mit ausschließlich Instrumenten tiefer Lage ins Auge, wobei das *Graduale* anschließend *a cappella* ge-

⁷⁹ Vgl. dazu die genauere musikalische Analyse in Kapitel 8.

sungen wird. Hohe Streicher und Holzbläser sowie Blechbläser (abgesehen von den Hörnern) treten erst ab der *Sequenz* in Erscheinung; der Rest der Sätze ist relativ gleich besetzt⁸⁰.

Der Orchestersatz ist – der Entstehungszeit entsprechend – eher ein eigener Instrumentalsatz, der nicht nur den Gesang begleitet und unterstützt, sondern durch motivische Arbeit eigene nicht nur strukturelle, sondern auch semantische, d. h. bedeutungstragende und -vermittelnde Aufgaben übernimmt.

Der allgemeine Stil lässt sich als klassisch-romantisch beschreiben, das Werk ist zwar groß angelegt, aber nicht überdimensioniert und in allen Bereichen – sowohl die Textgestaltung als auch die musikalischen Gebiete wie Satz, Form, Harmonik und Melodik betreffend – recht ausgewogen. Teilweise geht Cherubini Kompromisse hinsichtlich der liturgischen Vorgaben ein, indem er sich zwar formal daran hält, aber doch eigene Akzente setzt. Es gibt keine sehr starken Gegensätze. Der Schwerpunkt in kompositorischer Hinsicht liegt auf der melodischen und satztechnischen Gestaltung, die bemerkenswert differenziert ist und eine sehr subtile Textausdeutung bewirkt. Vom Ausdruck her ist die Komposition insgesamt ruhiger und inniger, dabei aber nicht weniger ausdrucksvoll als Cherubinis erste Vertonung.

Es bestehen einige Ähnlichkeiten zu *CherubiniRc*: Das Zusammenfassen von *Introitus* und *Kyrie* sowie *Agnus Dei* und *Communio* in einem Satz, die eher sparsame und vom Klang her dunkle Instrumentation der Anfangssätze, das Erklingen des vollen Orchesters im *Dies irae*, die Komposition der *Sequenz* jeweils als ein großer zusammenhängender Komplex und das Ausklingen des *Agnus Dei*.

Es gibt jedoch auch gravierende Unterschiede: Das *Requiem* in d-Moll weist eine größere stilistische Vielfalt auf, indem sich archaische Klänge mit romantisch anmutenden Passagen abwechseln, in denen auch stark chromatisierte Abschnitte erscheinen; die formale Gestaltung ist freier und die Grundstimmung persönlicher geprägt.

7.8 Berlioz: Grande Messe des Morts

7.8.1 Beschreibung

An diesem Werk von Hector Berlioz fallen gleich mehrere von der Norm, so überhaupt von so etwas wie einer Norm gesprochen werden kann, abweichende Merkmale auf.

Das Stück hat einen enormen Umfang (nicht so sehr von der Taktzahl her, aber von der Besetzung, dem Aufwand und der Aufführungsdauer her, die etwa eineinhalb Stunden beträgt), wie er seit *GossecGMM* nicht mehr anzutreffen war, und eine zu dieser Zeit

⁸⁰ Natürlich gibt es Differenzierungen innerhalb der Sätze; auf diese wird in Kapitel 8 eingegangen.

in der liturgischen Musik⁸¹ als geradezu unrealisierbar anzusehende Besetzung⁸², die neben Streicher- und Holzbläserapparat noch eine riesige Hörnergruppe, diverse Pauken und anderes Schlagwerk und vor allem vier zusätzliche, aus Blechbläsern bestehende Orchester erfordert. Berlioz bemerkt dazu:

«Ainsi dans un *Requiem*, et pour reproduire musicalement les grandes images de la *Prose des morts*, j'ai employé quatre petits orchestres d'instruments de cuivre (trompettes, trombones, cornets et ophicléides) placés à distance les uns des autres aux quatre angles du grand orchestre formé d'une masse imposante d'instruments à cordes, de tous les autres instruments à vent doublés et triplés, et de dix timbaliers jouant sur huit paires de timbales accordées en différents tons. Il est bien certain que les effets spéciaux obtenus par cette nouvelle forme d'orchestre étaient absolument impossibles avec toute autre.»⁸³

Allerdings wurden in der Zeit während und nach der Revolution durchaus häufiger solche extrem großen Besetzungen aufgeboden, dann jedoch eher in Militärmusiken und vor allem in Freiluftaufführungen, aber nicht unbedingt zum Gebrauch in der Kirche. Zudem handelt es sich teilweise um zur damaligen Zeit noch neue und ungewöhnliche Instrumente: So entstand das *cornet à pistons*⁸⁴ erst etwa 1830 in Paris, war also gerade erst erfunden worden, als Berlioz seine Requiemvertonung schrieb. Es wurde auch zunächst vor allem in der Militär- und in der Salonmusik verwendet, war also eigentlich in einem liturgischen Werk völlig deplatziert. Allgemein unterscheidet sich durch den Einsatz der *cornets*, *serpents*, *bassons russes* und Ophicleiden wie auch des Tamtams das Orchester im Frankreich des 19. Jahrhunderts von den Orchesterbesetzungen im deutschsprachigen oder italienischen Raum; der Gebrauch dieser Instrumente war weitgehend auf den französischen Raum beschränkt.

In Bezug auf den Einsatz der Pauken verurteilt Berlioz an anderer Stelle die Gepflogenheit, nur zwei Pauken (in den Grundtönen der Tonika und Dominante der Grundtonart des Stückes gestimmt) zu verwenden, und schildert den in seinem Requiem

⁸¹ In Freiluft- und Militärmusiken waren natürlich sehr große Besetzungen eher möglich als in der Kirchenmusik.

⁸² Vgl. hierzu die Übersichtstabelle 7.8.

⁸³ [Berlioz 1843a, S. 483]. „So wurden unlängst einmal in einem Requiem, auch um die gewaltigen Bilder dieser in gereimter Prosa verfaßten Todtenhymne auf musikalischem Wege desto anschaulicher zu machen, vier kleine Orchester von Blechinstrumenten (Trompeten, Posaunen, *cornets* und Ophicleiden) aufgeboden; alle vier waren von einander getrennt und an den vier Winkeln des großen Orchesters aufgestellt, welches hinwiederum eine Achtung gebietende Masse von Saiteninstrumenten, alle übrigen verdoppelten und verdreifachten Blasinstrumente, und zehn Paukenschläger bildeten, die auf acht in verschiedene Töne gestimmte Pauken schlugen. Es wäre schlechterdings unmöglich gewesen, die durch diese neue Orchestereinrichtung gewonnenen ganz besonderen Wirkungen mit irgend einer andern zu erreichen.“ (Übers.: [Berlioz 1843b, S. 104]) Die von Berlioz verwendeten Ophicleiden werden in modernen Editionen leider durch Tuben ersetzt, siehe Tabelle 7.8.

⁸⁴ Es gibt keine allgemein verwendete deutsche Bezeichnung für dieses Instrument; es wird in der Literatur manchmal als „kleines Horn mit Pumpventilen“ bezeichnet, könnte aber auch mit „kleines Kolbenhorn“ übersetzt werden.

unternommenen Versuch, zahlreiche Pauken in unterschiedlichen Stimmungen zu benutzen, um einerseits die entsprechenden Tonarten erzeugen zu können, andererseits aber auch „eine hervorstechende Wirkung sehr zusammengedrängter Wirbel zu gewinnen“⁸⁵. Weiterhin hat er als Neuerung die große Trommel mit zwei Klöppeln und unabhängig von der Verwendung von Becken schlagen lassen, um gemeinsam mit den Paukenwirbeln den Ausdruck des Schreckens zu intensivieren:

«Inutile d’ajouter que la grosse caisse, dans ce système, ne marche presque jamais qu’accompagnée des cymbales, comme si ces deux instruments étaient de leur nature inséparables. ... J’ai employé dans mon *Requiem* la grosse caisse *forte* sans cymbales et avec deux tampons. L’exécutant frappant un coup de chaque côté de l’instrument peut ainsi faire entendre une succession de notes assez rapides, qui, mêlées, comme dans l’ouvrage que je viens de citer, à des roulements de timbales à plusieurs parties, et à une orchestration où les accents de terreur dominant, donnent l’idée des bruits étranges et pleins d’épouvante qui accompagnent les grand cataclysmes de la nature.»⁸⁶

Auch Tamtams kommen zum Einsatz⁸⁷.

Der Chor erscheint in verschiedenen Besetzungen, ist meist aber sechsstimmig (SATTBB); teilweise singen auch Sopran und Alt über weite Strecken *unisono*. Hausfater merkt dazu zwar an, es handele sich bei dem sechsstimmigen Chor um eine französische Tradition, die Berlioz deshalb aufgreife, obwohl der Chor weitgehend real nur dreistimmig wäre⁸⁸, jedoch wäre der typisch französische Chorsatz eher fünfstimmig

⁸⁵ «Dans la plupart des orchestres il n’y a encore aujourd’hui que deux timbales dont la plus grande est destinée au son le plus grave. L’usage est de leur donner la première et la cinquième note du ton dans lequel est écrit le morceau où elles doivent figurer. ... C’est ainsi que pour obtenir une certaine quantité d’accords à trois, quatre et cinq parties plus ou moins redoublées, et en outre un effet saillant de roulements très serrés, j’ai employé dans ma *Grande Messe des morts* huit paires de timbales accordées de différentes manières, et dix timbaliers.» [Berlioz 1843a, S. 399 und 402]. „In den meisten Orchestern giebt es noch heute nur zwei Pauken, deren größte für den tiefsten Ton bestimmt ist. Dem Herkommen nach giebt man ihnen die Prime und die Quinte der Tonart, in welcher das Tonstück, worin sie vorkommen, geschrieben ist. ... So hat der Verfasser eines Requiem, um eine gewisse Anzahl drei-, vier- und fünfstimmiger Accorde mit mehr oder weniger Verdoppelungen, und außerdem noch eine hervorstechende Wirkung sehr zusammengedrängter Wirbel zu gewinnen, kürzlich acht Paar auf verschiedene Weise gestimmter Pauken mit zehn Schlägern benutzt.“ (Übers.: [Berlioz 1843b, S. 86 und 88])

⁸⁶ [Berlioz 1843a, S. 435–436]. „Es ist wol unnütz hinzuzufügen, daß bei solcher Schreibmanier die große Trommel fast nie anders als in Begleitung der Becken vorkommt, als ob diese beiden Instrumente von Natur unzertrennlich wären! ... Man hat in einem neueren Requiem den Versuch gemacht, die große Trommel stark, ohne Becken, und mit zwei Klöppeln schlagen zu lassen. Der Ausführende, welcher auf jeder Seite des Instruments einen Schlag thut, kann so eine Folge ziemlich geschwinder Töne hören lassen, welche, wie das in dem angeführten Werke geschehen ist, mit mehrstimmigen Paukenwirbeln und mit einer Orchestrierung vermischt, in welcher der Ausdruck des Schreckens vorherrscht, die Vorstellung von einem fremdartigen und schaudervollen Getöse geben, wie es die großen Umwälzungen der Natur begleitet.“ (Übers.: [Berlioz 1843b, S. 93–94])

⁸⁷ Vgl. hierzu die Ausführungen zu *CherubiniRc* in Kapitel 7.6.1.

⁸⁸ [Hausfater 1995, S. 497].

als sechsstimmig – und Berlioz selbst erläutert dies so, dass es in Frankreich nur wenige Altstimmen gäbe, es also unvorsichtig wäre, vierstimmige Chöre nach der klassischen Einteilung mit vier gleich wichtigen Stimmen SATB zu schreiben:

«La nature, en effet, ne procède pas de la même façon dans tous les climats, et s’il est vrai qu’elle produise en Italie beaucoup de voix de contralto, on ne saurait nier qu’en France elle en soit extrêmement avare. Les ténors qui montent facilement au *la* et au *si* bémol sont communs en France et en Italie; ils sont plus rares en Allemagne où, en revanche, ils ont dans les notes basses plus de sonorité que partout ailleurs. Il est donc, à mon sens, véritablement imprudent d’écrire des chœurs à quatre parties réelles et d’une égale importance d’après la division classique des voix en *soprani*, *contralti*, *tenori* et *bassi*. Il est au moins certain qu’à Paris, dans un chœur ainsi disposé, la partie de contralto, comparativement aux autres parties, surtout dans une grande masse de voix, sera si faible que la plupart des effets à elle confiés par le compositeur seront à peu près anéantis.»⁸⁹

Deshalb spricht er sich entweder für eine sechsstimmige (SSTTBB) oder dreistimmige Einteilung aus⁹⁰. Es gibt lediglich eine Solostimme, einen Tenor, der nur in einem einzigen Satz zu hören ist – Berlioz greift insgesamt eher auf sehr große Besetzungen zurück.

Besonders bemerkenswert ist die Besetzung dadurch, dass Berlioz mit diesen vier zusätzlichen Orchestern nicht nur eine räumliche Wirkung erzielt, sondern auch mit unterschiedlichen Klangwirkungen experimentiert, indem er alle vier Orchester nacheinander „im Kreis“ erklingen lässt oder verschiedene Kombinationen (einzelne der Fernorchester, gegenüberliegende Gruppen oder alle zusammen) wählt.

Diese Orchestrierung wie auch die Aufführungsdauer machen eine Verwendung innerhalb der Liturgie eigentlich unmöglich, obwohl das Werk doch für einen Gedenkgottesdienst komponiert wurde⁹¹.

⁸⁹ [Berlioz 1843a, S. 357–358]. „Die Natur verfährt in der That nicht unter allen Himmelsstrichen gleich; und wenn es wahr ist, daß sie in Italien z. B. eine große Anzahl von Altstimmen erzeugt, so kann nicht geleugnet werden, daß sie damit in Frankreich viel sparsamer ist. Tenorstimmen, welche bequem bis a und b hinaufsteigen können, finden sich in Frankreich und Italien häufig; in Deutschland sind sie schon seltener, doch haben sie da – als Ersatz – in den tiefen Tönen mehr Klangfülle als irgendwo anders. Es ist darum nach meinem Dafürhalten wahrhaft unvorsichtig, nach der classischen Eintheilung der Stimmen in Sopran, Alt, Tenor und Baß Chöre zu vier wirklichen Stimmen zu schreiben, von denen eine jede gleiche Wichtigkeit besitzt. Wenigstens wird in Paris in einem so eingerichteten Chore der Alt, in Vergleich mit den übrigen, besonders bei einer großen Masse von Stimmen, ganz gewiß so schwach sein, daß der größte Theil der ihm vom Tonsetzer anvertrauten Wirkungen beinahe verloren gehen wird.“ (Übers.: [Berlioz 1843b, S. 73])

⁹⁰ Vgl. [Berlioz 1843a, S. 358] oder [Berlioz 1843b, S. 74].

⁹¹ Vgl. Kapitel 6.3.7.

7.8.2 Zum Text

Die vertonten Textteile sind *Introitus* und *Kyrie, Sequenz, Offertorium, Sanctus* (ohne *Benedictus*), *Agnus Dei* und *Communio*. *Graduale* und *Tractus* sind nicht vertont (wie gemeinhin üblich); jedoch folgt Berlioz nicht der Tradition, eine Motette *Pie Jesu* einzuschließen.

Bei der Textgestaltung zeigt sich der zweite geradezu frappierende Punkt, der die Verwendung eines solchen Werkes in der Liturgie von vornherein ausschließt. Berlioz wandelt den Text in extremer Art und Weise ab; er mischt die Strophen, stellt die Reihenfolge um, kombiniert Textzeilen aus unterschiedlichen Textteilen, verwendet nicht nur Doppel-, sondern gar Mehrfachtextierungen und ändert schließlich auch einfach die Worte selbst. Damit stellt er die Textzeilen in andere Sinnzusammenhänge, verlagert die Schwerpunkte, ja gibt dem Text stellenweise einen neuen Sinn. Im Folgenden wird der Text im Zusammenhang wiedergegeben, und es werden im Einzelnen die Veränderungen erläutert und interpretiert. Dabei wird zu untersuchen sein, ob die Änderungen vielleicht nur rein äußerliche Gründe haben, also aus klanglichen, gesanglichen oder anderen musikalischen Ursachen heraus vorgenommen wurden, um den musikalischen Fluss nicht zu stören oder die Abfolge, Dramatik oder Wirkung der Musik auf eine bestimmte Weise zu gestalten. Die andere Möglichkeit könnte sein, dass Berlioz den Text bewusst auf eine neue, eigene Weise und mit einer persönlichen Religiosität dargestellt hat – und dass er vielleicht sogar gewisse Zweifel an allgemein verbreiteten religiösen Ansichten zum Ausdruck bringen wollte.

1. Requiem et Kyrie. Introitus

*Requiem*₁₆ *aeternam*₁₂ ***dona***₄₀ *eis*₃₀ *Domine*_{11,9hb,}
*et*_{3,2hb} *lux*_{3,2hb} *perpetua*_{3,2hb} ***luceat***_{4,2hb} *eis*_{3,1hb}!

Te decet hymnus Deus in Si-
 -on ⁊ Et tibi redde-
 tur votum in Jerusa-

lem. ⁊ *exaudi*_{6,} *orationem*₄ *meam*₄!

*Te*₂ *decet*_{2,} *Deus, in*₂ *Sion*_{2.} ⁊ *Ad*₃ *te*₃ *CARO*₄ *OMNIS*₅ *veniet*_{3.}

*Requiem*_{4,3hb} *aeternam*_{4,3hb} *dona* DEFUNCTIS, *Domine, Domine,*

||: *et lux perpetua luceat, :|| luceat eis, et lux, et lux* EIS, PERPETUA LUX EIS
 LUCEAT!

*Requiem*₇ *aeternam*₄ ***dona***₈ *eis*_{6,} *Domine*_{3,1hb,}

dona eis Domine!

||: *et lux perpetua, :|| luceat eis, et lux perpetua luceat eis, luceat eis, luceat,*
luceat eis, luceat, luceat eis!

Wieder einmal ist die Bitte „dona“ das am häufigsten verwendete Wort in diesem Abschnitt. Insgesamt zeigen sich Hervorhebungen der Worte „Requiem“ und „luceat“, dagegen sind die Nennungen Gottes, also „Domine“ und „Deus“, verhältnismäßig selten.

Auch der Abschnitt „et tibi reddetur ...“, der in anderen Werken besondere Beachtung fand, ist hier eher knapp abgehandelt, indem der Text nicht nur weitgehend ohne Wiederholungen erklingt, sondern sich sogar die Zeilenenden und -anfänge überschneiden. Die Zeile „te decet“ erklingt zwar nochmals, jedoch als Doppeltextierung mit „Ad te caro omnis veniet“.

Besonders auffallend ist eine echte Textänderung, da statt „Requiem aeternam dona eis“ „dona defunctis“ steht. Hier findet eine stärkere Personalisierung statt, es wird hervorgehoben, für wen diese Messe erklingt⁹². Durch die Umstellung in der nächsten Zeile „eis luceat“ statt „luceat eis“ wird wiederum der Schwerpunkt auf die Verstorbenen statt auf das Leuchten des ewigen Lichts, also auf die verstorbenen Menschen statt auf das Positive des Eingehens in Gottes Paradies gesetzt, obwohl die häufige Wiederholung des Wortes „luceat“ dies ausgleicht. Eine genaue Deutung ist hier erst in Zusammenhang mit der musikalischen Interpretation möglich.

Zum Schluss klingen aber deutliche Zweifel an der Ewigkeit an, indem in dem letzten polyphonen Abschnitt meistens das letzte „aeternam“ entfällt.

||: *Kyrie, eleison!* :||
 Christe, eleison!
 ||: *Kyrie, eleison!* :||
 Christe, eleison!
 ||: *Kyrie, eleison!* :||
 Christe₃, eleison₃, *Kyrie*₅ eleison!
 ||: *Kyrie, eleison!* :||
Kyrie, eleison, eleison!

Das *Kyrie* bleibt original erhalten, nur die Kommata nach der Nennung Gottes oder Christi sind ergänzt. Es entspricht französischer Tradition, *Introitus* und *Kyrie* in einem Satz zusammenzufassen, also nicht mit Beginn des *Kyrie* einen neuen Satz zu beginnen. Die Struktur des Textes ist jedoch abgewandelt: Statt der üblichen Dreiteiligkeit (*Kyrie I* – *Christe* – *Kyrie II*) ist der Text zunächst auf fünf Teile erweitert, dann folgt ein polyphoner Einschub, in dem – ungewöhnlicherweise! – „*Kyrie*“ und „*Christe*“ gemischt sind, und am Schluss folgt ein weiterer „*Kyrie*“-Teil. Insgesamt wird das Wort „*Kyrie*“ wesentlich öfter (vierzehnmal) genannt als das Wort „*Christe*“, das nur fünfmal erklingt. Der Grund ist nicht ganz ersichtlich – möglicherweise erschien Berlioz das griechische Wort nicht ganz so „direkt“ zu sein wie die namentliche Nennung Christi.

2. Dies irae. Prosa

1+2) ||: *Dies irae, dies illa!* :||
 Solvet saeculum in favilla.

⁹² Hausfater vermutet allerdings ausschließlich metrische Gründe für diese Textänderung, vgl. [Hausfater 1995, S. 469]; dies erscheint jedoch nicht ausreichend, da man durch Dehnung des Wortes „eis“ einen ähnlichen Effekt ohne eine Textänderung hätte erzielen können, was in diesem Fall die normale Vorgehensweise gewesen wäre.

*Dies₄ irae₄, dies₄ illa₄,
solvet₅ saeclum₄ in₂ favilla₂.*

||: *Quantus tremor est futurus, :||*
Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus!

*Dies₆ irae₆, dies₆ illa₆,
solvet₅ saeclum₄ in_{3,2hb} favilla_{3,2hb}.*

*Dies illa solvet
saeclum in fa-
villa, teste Da-
vid cum Sibyl-
la, dies illa sol-
vet saeclum in
favilla.*

||: ||: *Dies irae, dies illa, :||*
*||: solvet saeclum in favil-
la, :|| ||: Teste David, :||*
*cum Sibylla. :|| Quantus
tremor est futurus, quan-
do judex, quando judex est
venturus, quantus, quan-
tus tremor!*

*Quantus tremor est futu-
rus, quando judex, DIES
ILLA, quando judex est
venturus, ||: cuncta stric-
te discussurus! :|| Quan-
tus tremor est futurus,
quando judex, DIES ILLA,
quando judex est ventu-
rus!*

*Quantus₁₀ tremor₉ est₆ futurus₆,
quando₁₂ judex₁₂, DIES₂ ILLA₂, est₉ venturus₉,
cuncta₉ stricte₉ discussurus₉!*

Der erste Satz der *Sequenz* enthält die ersten sechs Strophen. Zunächst sind die ersten beiden Strophen gemischt, es erklingen jeweils die ersten beiden Zeilen jeder Strophe, die jeweils dritte Zeile fehlt zunächst. Diese Zeilen sind teilweise polyphon gestaltet und teilweise wiederholt.

Dann folgen in Doppeltextierung und untereinander vermischt die kompletten Strophen, und schließlich folgt ein polyphoner Abschnitt, in dem die zweite Strophe erklingt. Berlioz verändert den Text, indem er teilweise die Worte „Dies irae“ auslässt, die ja eigentlich wichtig sind; dafür schiebt er in den Text der zweiten Strophe die Worte „Dies illa“ ein, vielleicht zur nochmaligen Erinnerung, um welchen Tag es hier geht. Auch innerhalb der Strophen nimmt er Umstellungen vor. Wie Gossec beleuchtet er den Text von allen Seiten.

Durch diese „wilde“ Textgestaltung gewinnt der Abschnitt an Kraft und Dramatik; der Sinn des Textes spiegelt sich gewissermaßen im Ablauf wider – die Textaussage zeigt sich somit nicht nur durch die semantische Bedeutung des Textes, sondern auch in der Struktur. Auch ergibt sich ein relativ langer Abschnitt mit zahlreichen Wiederholungen dieser Textstücke – als Einleitung der *Sequenz* wird das Hauptthema, die Bedrohung und der Schrecken des Jüngsten Tages, hervorgehoben. Es wird sich zeigen, ob sich diese Schwerpunktsetzung fortsetzt.

- 3) *Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra,
Tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum,*

TUBA, TUBA coget omnes, coget omnes ante thronum.

- 4) *Mors stupebit et natura*
Mors stupebit et natura ∟ *Cum₂ resurget₂ creatura₂* ∟ *Judi-*
-canti responsura, judicanti responsura.
Mors stupebit et natura,
mors₂ stupebit₂ et natura ∟ *Cum resurget creatura.*
Judicanti,
judicanti responsura. ∟ Cum resurget creatura.
- 5) *Liber scriptus proferetur*
In quo totum continetur
 ∟: *Unde mundus judicetur. ∟∟*
- 6) *Judex_{6,4hb} ergo_{3,2hb} cum_{6,4hb} sedebit_{6,4hb}*
Quidquid_{3,2hb} latet_{3,2hb} apparebit_{3,2hb}
nil_{3,2hb} inultum_{3,2hb} remanebit_{3,2hb}.
- 4) *Mors_{3,2hb} stupebit_{3,2hb} et_{3,2hb} natura_{3,2hb},*
cum resurget creatura.
 ∟: *Judicanti responsura, ∟∟*
Mors stupebit et natura.

Diese vier Strophen folgen ohne echte Veränderungen. Das Wort „Tuba“ wird zu Beginn der dritten Zeile zur besonderen Betonung wiederholt, allerdings teilweise ohne den Zusatz „mirum“, so dass es ohne das doch wenigstens ansatzweise positive Adjektiv noch bedrohlicher wirkt.

In der fünften Strophe wird zur Bekräftigung die letzte Zeile wiederholt. Die sechste Strophe sowie die anschließende Zeile sind genau wie zahlreiche Strophen der *Sequenz* in *CherubiniRc* in der Art eines Textkanons gestaltet; der gleiche Text verläuft in zwei Stimmen oder Stimmgruppen in gleichbleibendem Abstand.

Nach der sechsten Strophe erklingt nicht die siebte, sondern nochmals die vierte Strophe. Es ist die Frage, ob Berlioz durch die Anzahl der Verwendungen der Strophen auch Prioritäten ausdrücken wollte. Dies wird später zu klären sein, da dieser Punkt wesentlich von der Art der Vertonung, nicht zuletzt von deren Umfang, abhängt. Allerdings fällt auf, dass hier vergleichsweise oft die Zeile „Mors stupebit ...“ erklingt und damit explizit der Tod immer wieder in Erinnerung gerufen wird; die vierte Strophe bildet den größten und offensichtlich wichtigsten Teil des ganzen Satzes.

3. *Quid sum miser.*
- 7) *Quid sum miser, tunc dicturus,*
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus, vix justus sit securus?

- 9) Recordare, Jesu pie,
 Quod sum causa tuae viae!
 Ne me perdas illa die!
- 17) Oro supplex et acclinis,
 Cor contritum quasi cinis,
 Gere curam mei finis.

Mit der siebten Strophe beginnt Berlioz wieder einen neuen Satz; ab dieser Stelle ändert er die ursprüngliche Reihenfolge der Strophen völlig. In diesem dritten Satz erklingen nacheinander die siebte, die neunte und die siebzehnte Strophe. Dabei kann man aber bemerken, dass er hier thematisch verwandte Textabschnitte zusammengefasst hat: In allen drei Strophen erfolgt die Darstellung des sich anklagenden Menschen, der sich seiner Schuld bewusst ist und Jesus als Richter um Gerechtigkeit, aber auch um Erbarmen anfleht. Diese drei Strophen erklingen ohne jede Gestaltung und fast ohne Wiederholung, einzig die Worte „vix justus“ werden zur Steigerung des Ausdrucks zweimal gesungen.

4. Rex tremendae.

- 8) **Rex**, rex, rex tremendae majestatis,
 Rex tremendae majestatis,

Rex₄ tremendae₅ majestatis₅,

Qui salvandos salvas
 gratis ⁊ Qui
 salvandos salvas
 gratis ⁊ Sal-

Salva₁₂ me₁₂, fons_{6,5hb} pietatis_{6,4hb}!

Rex₃ tremendae₃ majestatis₃,
 qui₃ salvandos₃ salvas₃ gratis₃,
 Salva₃ me₃, fons₃ pietatis₃!

- 9) Recordare₃, Jesu₃ pie₃,
 Quod₃ sum₄ causa₄ tuae₄ viae₄,
 ne me perdas illa die!

- 16) Confutatis maledictis, JESU, maledictis
 Confutatis maledictis, JESU,

Confutatis_{3,2hb} maledictis_{6,4hb}

flammis, flammis acribus, acribus addictis!

Voca me, [GP]

ET DE PROFUNDO LACU!

Libera₅ ME₅ de₄ ore₄ leonis₄, ⁊ NE CADAM IN OBSCURUM!

NE, NE CADAM IN OBSCURUM!
NE ABSORBEAT ME TARTARUS!

8) Qui₃ salvandos₃ salvas₃ gratis₃,
salva₄ me₄, fons₃ pietatis₃!

Salva me, salva me!

Rex, rex, rex tremendae majestatis,

Salva me, salva me! Rex tremendae majestatis,

Salva me, salva me, salva me, salva me!

O REX!

Rex₄ tremendae₅ majestatis₅,

Salva me, salva me, salva me, fons pietatis, fons pietatis!

Im vierten Satz sind die Umstellungen noch tiefgreifender: Zunächst folgt wieder die Kombination dreier Strophen, vergleichbar dem dritten Satz; hier erklingen die achte, die neunte und die sechzehnte Strophe. So bilden diese Sätze eine Art Pendant zueinander:

3. Satz	4. Satz
7. Str.	
	8. Str.
9. Str.	9. Str.
	16. Str.
17. Str.	

Zwei jeweils aufeinander folgende Strophen bilden den symmetrischen Rahmen um die gleiche Strophe als Zentrum. Die neunte Strophe gewinnt dadurch, wie auch durch die Wiederholung im neuen Satz, an Bedeutung. Damit verstärkt Berlioz die Aussage, dass das Sterben Jesu für die Menschen doch nicht vergebens gewesen sein darf; es wird nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es inkonsequent und gewissermaßen verschwenderisch wäre, die Menschen zu richten, wo doch Christus sich gerade zu dem Zweck geopfert hat, deren Sünden zu tilgen. Umgeben wird diese Strophe nämlich von den Darstellungen des schrecklichen, furchteinflößenden Richters, die sowohl in der achten wie auch in der sechzehnten Strophe erklingt – dabei erfolgt in der sechzehnten Strophe der Einschub „Jesu“, damit wieder der Bezug zu Christus, nicht zu Gott, hergestellt ist. Diese Schrecken werden jedoch gerade durch die besondere Behandlung der neunten Strophe an dieser Stelle relativiert.

Umso auffälliger ist der weitere Fortgang: Die letzte Zeile der sechzehnten Strophe, die ja die Hoffnung auf eine Erlösung und ein gutes Ende enthält – „voca me cum benedictis“ – bricht nach der Bitte „Voca me“ abrupt ab⁹³, statt der Worte „cum benedic-

⁹³ Dies erinnert an die Textgestaltung in *GossecGMM*; dort wird diese Zeile ganz ausgelassen.

tis“ folgt Schweigen: ein auskomponiertes Schweigen in Form einer Generalpause (hier sei bereits zur besseren Verständlichkeit des Textes ein musikalisches Kriterium vorweggenommen). Daraufhin verlässt Berlioz die *Sequenz* gänzlich, um einen Einschub aus dem *Offertorium* zu bringen: die Zeilen „Libera me de ore leonis ...“. Also scheint mitten in diese Hoffnung doch wieder mit massiver Gewalt die Furcht vor der Hölle einzubrechen, was dem Text eine wesentlich negativere Richtung gibt. Weiterhin ist bemerkenswert, dass Berlioz statt der dritten Person Plural hier in diesem Einschub die erste Person Singular benutzt, also offenbar eine ganz persönliche, subjektiv empfundene Angst ausdrücken möchte – „Ich selbst“ statt – je nach Interpretation – die ganze Menschheit oder die Verstorbenen.

Nach diesem Ausbruch kehrt Berlioz zur achten Strophe des Sequenztextes zurück. Hier stellt er die Zeilen innerhalb der achten Strophe um (2-3-1-3), wechselt dann ständig zwischen „Rex tremendae“ und „Salva me“, wodurch er die Bitte noch direkter erscheinen lässt, und lässt schließlich doch noch die Bitte um Rettung in Form des mehrfach wiederholten „Salva me“ den Satz abschließen.

5. Quaerens me.

10)

<i>Quaerens</i> ₄ <i>me</i> ₄ , <i>sedisti</i> ₃ <i>lassus</i> ₃ , <i>Redemisti</i> ₂ <i>crucem</i> ₃ <i>passus</i> ₃ , <i>Tantus</i> ₆ <i>labor</i> ₅ <i>non</i> ₄ <i>sit</i> ₄ <i>cassus</i> ₄ !

11)

<i>Juste</i> ₄ <i>judex</i> ₄ <i>ultionis</i> ₃ , <i>Donum</i> ₃ <i>fac</i> ₃ <i>remissionis</i> ₃ <i>Ante</i> ₃ <i>diem</i> ₄ <i>rationis</i> ₃ !

[Teilweise auch: FAC DONUM remissionis!]

12)

<i>Ingemisco</i> ₆ <i>tanquam</i> ₁₃ <i>reus</i> _{11,7hb} , <i>parce</i> ₂

Deus, supplicanti parce, Deus!
us! ?

<p>10+14) <table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: top;"><tr><td><i>Quaerens</i>₂ <i>me</i>₂, <i>sedisti</i> <i>lassus</i>, <i>redemisti</i> <i>crucem</i>₂ <i>passus</i>₂, <i>tantus</i>₂ <i>labor</i>₂ <i>non</i> <i>sit</i> <i>cassus</i>.</td></tr></table></p>	<i>Quaerens</i> ₂ <i>me</i> ₂ , <i>sedisti</i> <i>lassus</i> , <i>redemisti</i> <i>crucem</i> ₂ <i>passus</i> ₂ , <i>tantus</i> ₂ <i>labor</i> ₂ <i>non</i> <i>sit</i> <i>cassus</i> .	<p>⌋ <table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: top;"><tr><td><i>Quaerens</i> <i>me</i>, <i>sedisti</i> <i>lassus</i>₂. <i>Redemisti</i> <i>crucem</i> <i>passus</i>. <i>Preces</i> <i>meae</i> <i>non</i> <i>sunt</i> <i>dignae</i>; <i>Tantus</i>₂ <i>labor</i> <i>non</i> <i>sit</i> <i>cassus</i>!</td></tr></table></p>	<i>Quaerens</i> <i>me</i> , <i>sedisti</i> <i>lassus</i> ₂ . <i>Redemisti</i> <i>crucem</i> <i>passus</i> . <i>Preces</i> <i>meae</i> <i>non</i> <i>sunt</i> <i>dignae</i> ; <i>Tantus</i> ₂ <i>labor</i> <i>non</i> <i>sit</i> <i>cassus</i> !	<p>⌋ <table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: top;"><tr><td><i>Preces</i> <i>meae</i> <i>non</i>₂ <i>sunt</i>₂ <i>dignae</i>₂; <i>sed</i> <i>tu</i> <i>bonus</i> <i>fac</i> <i>benigne</i>, <i>ne</i> <i>perenni</i> <i>cremer</i> <i>igne</i>! <i>Quaerens</i> <i>me</i>, <i>sedisti</i> <i>lassus</i>. <i>NON, NON SUM DIGNUS.</i> <i>NON, SED tantus</i> <i>labor</i> <i>non</i>₂ <i>sit</i>₂ <i>cassus</i>₂</td></tr></table></p>	<i>Preces</i> <i>meae</i> <i>non</i> ₂ <i>sunt</i> ₂ <i>dignae</i> ₂ ; <i>sed</i> <i>tu</i> <i>bonus</i> <i>fac</i> <i>benigne</i> , <i>ne</i> <i>perenni</i> <i>cremer</i> <i>igne</i> ! <i>Quaerens</i> <i>me</i> , <i>sedisti</i> <i>lassus</i> . <i>NON, NON SUM DIGNUS.</i> <i>NON, SED tantus</i> <i>labor</i> <i>non</i> ₂ <i>sit</i> ₂ <i>cassus</i> ₂
<i>Quaerens</i> ₂ <i>me</i> ₂ , <i>sedisti</i> <i>lassus</i> , <i>redemisti</i> <i>crucem</i> ₂ <i>passus</i> ₂ , <i>tantus</i> ₂ <i>labor</i> ₂ <i>non</i> <i>sit</i> <i>cassus</i> .					
<i>Quaerens</i> <i>me</i> , <i>sedisti</i> <i>lassus</i> ₂ . <i>Redemisti</i> <i>crucem</i> <i>passus</i> . <i>Preces</i> <i>meae</i> <i>non</i> <i>sunt</i> <i>dignae</i> ; <i>Tantus</i> ₂ <i>labor</i> <i>non</i> <i>sit</i> <i>cassus</i> !					
<i>Preces</i> <i>meae</i> <i>non</i> ₂ <i>sunt</i> ₂ <i>dignae</i> ₂ ; <i>sed</i> <i>tu</i> <i>bonus</i> <i>fac</i> <i>benigne</i> , <i>ne</i> <i>perenni</i> <i>cremer</i> <i>igne</i> ! <i>Quaerens</i> <i>me</i> , <i>sedisti</i> <i>lassus</i> . <i>NON, NON SUM DIGNUS.</i> <i>NON, SED tantus</i> <i>labor</i> <i>non</i> ₂ <i>sit</i> ₂ <i>cassus</i> ₂					

13)

<i>Qui</i> ₂ <i>Mariam</i> ₂ <i>absolvisti</i> ₂ <i>Et</i> ₂ <i>latronem</i> ₂ <i>exaudisti</i> ₂ <i>Mihi</i> ₂ <i>quoque</i> ₂ <i>spem</i> ₂ <i>dedisti</i> ₂ .

- 15)

Inter ₃ oves ₃ locum ₃ praesta ₃ ,
Et ₃ ab ₃ haedis ₃ me ₄ sequestra ₄ ,

 Statuens in parte dextra!

Im fünften Satz erklingen die zehnte bis fünfzehnte Strophe, und zwar zunächst nacheinander die zehnte bis zwölfte Strophe; jeweils eine Strophe bildet einen mehr oder weniger polyphonen Block. Von der Häufigkeit her treten die Worte hervor, die den Inhalt der Strophe prägen: In der zehnten Strophe die Worte „Suchend“ und „Solche Mühsal“, in der elften die Worte „Tag“ (für „Jüngsten Tag“) sowie „Richter“ und „gerecht“, in der zwölften Strophe „Ich seufze“ als Zusammenfassung der gesamten Klage.

In der elften Strophe wiederholt sich nach Strophenende die zweite Zeile, so dass hier wieder, wie zuvor, der Schwerpunkt auf der Bitte um Vergebung liegt (s. o., „Salva me“).

In der zwölften Strophe fehlt die zweite Zeile „Culpa rubet vultus meus“, stattdessen erklingt die erste Zeile zweimal. Vielleicht soll so der Schwerpunkt von der Schuld der Menschen (eigentlich ein zentraler Gedanke in der katholischen Kirche) mehr zum Leiden und der Angst der Menschen und zur Möglichkeit der Milde und Menschlichkeit Gottes gelenkt werden?

Darauf folgt eine Wiederholung der zehnten Strophe in Doppeltextierung mit der vierzehnten Strophe. Also wird die Erwähnung, dass das Opfer Jesu doch nicht umsonst gewesen sein soll, mit der erneuten Bitte um Milde kombiniert. Hier sind Polyphonie und Mehrfachtextierung gemischt, indem immer drei Stimmgruppen gleichzeitig zwar die gleiche Strophe, aber in vermischter Form singen, da die drei Textzeilen gemischt erscheinen, was sich hier nicht mehr in einfacher Weise wiedergeben lässt: Teilweise erklingen verschiedene Zeilen gleichzeitig, teilweise werden die Zeilen aber auch noch zusätzlich untereinander gemischt. Schließlich ergänzt Berlioz den Text sogar noch, indem er den Ausdruck zweier Sätze mit zugefügtem „Non“ ergänzt und vor allem die Aussage „Preces meae non sunt dignae“ zur ersten Person Singular „Non sum dignus“ abändert. Wieder verwendet Berlioz also die subjektivere erste Person Singular – nicht nur in der in diesem Abschnitt sowieso gebrauchten Weise, sondern zusätzlich durch den noch stärkeren Satz „Ich bin nicht würdig“. Damit verstärkt er die persönliche Betroffenheit und steigert den Ausdruck der Selbstanklage; nicht nur die Bitten, auch die bittende Person selbst ist der Gnade im Grunde unwürdig. Durch das zugefügte „Non“ zur letzten Zeile der zehnten Strophe, wird – trotz dieser Unwürdigkeit – nochmals bekräftigt, dass man diese Mühsal doch wirklich nicht vergebens sein lassen dürfe. Dies verstärkt so die Aussage des Abschnittes noch mehr, als es durch das mehrfache Erklingen der zehnten Strophe schon geschieht.

Es kommt zwar zu Textwiederholungen, aber nicht in extremer Weise; und trotz der Wiederholungen wird viel Text in kurzer Zeit untergebracht.

Die dreizehnte Strophe wird durch Doppeltextierung (innerhalb der Strophe) gerafft – die Erwähnung anderer Sünder wird so relativ flüchtig abgehandelt.

Die fünfzehnte Strophe erklingt im Prinzip wie die ersten dieses Satzes; lediglich die

letzte Zeile – als Satzabschluss – erklingt homophon, wie auch schon die inhaltlich verwandte Zeile „supplici parce, Deus“, die Schlusszeile der zwölften Strophe.

6. Lacrymosa.

- 18+19) *Lacrymosa dies illa,*
Qua resurget ex favilla
Homo reus judicandus, judicandus, judicandus, judicandus homo re-
us. ∫ La-

<i>Lacrymosa₂ dies₂ illa₂,</i> <i>Qua₂ resurget₂ ex₂ favilla₂</i> <i>homo₅ reus₄ judicandus₆.</i>

Lacrymosa dies illa,

<i>Qua JUDICANDUS re-</i> <i>surget ex favilla HO-</i> <i>MO REUS JUDICAN-</i> <i>DUS, QUA RESURGET</i> <i>HOMO REUS.</i>	∫	<i>dies illa, qua resur-</i> <i>get judicandus ho-</i> <i>mo reus, qua resur-</i> <i>get judicandus ho-</i> <i>mo reus.</i>	∫	<i>Qua resurget ex favil-</i> <i>la Homo reus judican-</i> <i>dus, judicandus, judi-</i> <i>candus, judicandus ho-</i> <i>mo reus.</i>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

- 18) *Lacrymosa₄ dies₉ illa₆*

Lacrymo-
sa, ∫ la-
crymosa
dies il-
la, ∫ di-
es illa,
qua resurget, qua re-
surget ex favilla, ∫ dies illa,

- 18+19) *Judican-*
dus ∫ Qua
resurget,
homo re-
us ∫ Ho-
mo reus,
qua resurget judi-
candus homo reus. ∫ Judicandus.

- 18) *Lacrymosa*

<i>dies_{4,3hb} illa_{3,2hb},</i>

Lacrymosa

<i>dies_{3,2hb} illa_{3,2hb},</i>

Lacrymosa

<i>dies_{8,5hb} illa_{6,4hb},</i>

<i>QUA_{4,2hb} RESURGET_{4,3hb} JUDICANDUS HOMO₃ REUS_{5,3hb}.</i>

- 20)

<i>Pie₈ Jesu₈ Domine₆, dona₁₂ eis₉ requiem_{8,5hb} AETERNAM!</i>

- 18+19) *Lacrymosa dies illa,*
Qua resurget ex favilla
Homo reus judicandus, judicandus, judicandus, judicandus homo re-
us. ∩ La-

<i>Lacrymosa₂ dies₂ illa₂,</i> <i>Qua₂ resurget₂ ex₂ favilla₂</i> <i>homo₅ reus₄ judicandus₆.</i>

Lacrymosa dies illa,

<i>Qua JUDICANDUS re-</i> <i>surget ex favilla HO-</i> <i>MO REUS JUDICAN-</i> <i>DUS, QUA RESURGET</i> <i>HOMO REUS.</i>

<i>dies illa, qua resur-</i> <i>get judicandus ho-</i> <i>mo reus, qua resur-</i> <i>get judicandus ho-</i> <i>mo reus.</i>

<i>Qua resurget ex favil-</i> <i>la Homo reus judican-</i> <i>dus, judicandus, judi-</i> <i>candus, judicandus ho-</i> <i>mo reus.</i>

- 18+19) *Lacrymosa₁₀ dies₁₉ illa₁₄,*
Qua₁₂ resurget₁₂ ex favilla
judicandus₈ homo₉ reus₁₀.

Qua, qua RESURGET JUDICANDUS,

QUA RESURGET JUDICANDUS HOMO REUS,

qua resurget ex favilla,

Lacrymosa dies, lacrymosa dies, lacrymosa, lacrymosa, lacrymosa dies illa,

Qua resurget ex favilla,

JUDICANDUS REUS, HOMO REUS JUDICANDUS.

DIES, lacrymosa dies, dies illa,

lacrymosa ∩ dies,

lacrymosa, lacrymosa dies illa, dies illa.

Da die sechzehnte und siebzehnte Strophe bereits früher verwendet wurden, folgen nun im sechsten Satz die letzten drei Strophen der *Sequenz*. Die Zeilen der achtzehnten und die erste Zeile der neunzehnten Strophe, die ja sowieso nach Satzbau und Reimschema schwer voneinander zu trennen sind, treten gemeinsam auf und werden gemischt. Dabei werden die Worte mit allen Mitteln gestaltet: Polyphonie, Mehrfachtextierung, Umstellung des Satzbaus in allen Möglichkeiten – so kommt es zu extrem häufigen Wiederholungen dieses Textabschnittes. Die Worte „Tränenreich“ sowie „verurteilt“ treten besonders hervor. Somit scheint für Berlioz diese Klage gewissermaßen ein Sinnbild für den ganzen Requiemtext zu sein. Dagegen verzichtet er ganz auf die zweite Zeile der neunzehnten Strophe, „huic ergo, parce Deus“, also die Bitte um Schonung, so dass der positive Aspekt der Hoffnung auf Erfüllung der Bitte fehlt.

Er wiederholt sogar diesen Abschnitt nochmals nach der letzten Strophe der *Sequenz*, in der er das Wort „Aeternam“ ergänzt, möglicherweise um die ewig währende Dauer dieser Ruhe zu betonen. Die Darstellung der Leiden der Menschen und die Bitte um Vergebung schließen danach die *Sequenz* ab. Das „Amen“ am Ende der zwanzigsten Strophe fehlt.

Es wäre zu erwarten gewesen, dass Berlioz, der mit dem Text ohnehin recht frei umgeht und insgesamt eine äußerst dramatische Vertonung bevorzugt, dies schon in seiner Textgestaltung anstrebt, indem er die Textteile dramatischen Inhalts, also die Beschreibung der Schrecken des Jüngsten Gerichts, des Zorns Gottes und die Bilder der Hölle besonders in den Vordergrund stellt. Jedoch scheint es – rein von der Textauswahl her betrachtet! – anders zu sein: Er setzt die Schwerpunkte auf der Angst der Menschen, auf ihren Leiden, die durch die Bestrafung entstehen könnten, und auf den Bitten um Vergebung und Gnade, allerdings nicht auf der Hoffnung auf deren Erfüllung. Diese Hoffnung scheint Berlioz kaum gehabt zu haben, da diese Textteile teilweise sehr schnell abgehandelt sind, teilweise sogar ganz fehlen, wohingegen die Bitten und die Verzweiflung umso intensiver ausgestaltet sind.

Es wird zu untersuchen sein, ob seine musikalische Umsetzung diese veränderten Textaussagen widerspiegelt.

7. Offertorium

||: Domine, Domine Jesu Christe, :|| ||: rex gloriae, :||
libera, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis!
Domine, Domine, libera eas de poenis inferni et de profundo lacu!
Libera eas!
ET SANCTUS MICHAEL SIGNIFER repraesentet eas in lucem sanctam
quam olim Abrahae et semini ejus *promisisti*_{11,10hb,}
Domine Jesu Christe! Amen.

Der Text des *Offertoriums* bleibt weitgehend unverändert; zu bemerken ist allerdings, dass sich auch hier durch die mehrmalige Wiederholung der Bitte um Befreiung die bereits in der *Sequenz* beobachtete Tendenz fortsetzt. Allerdings fehlt in der zweiten Zeile zunächst das Wort „inferni“, das erst bei der Wiederholung der Zeile erklingt. Ebenso entfallen im weiteren Verlauf die Worte „de ore leonis“. Auf diese Weise wird die Hölle wesentlich seltener erwähnt. Außerdem ändert Berlioz das Wort „sed“ in „et“, wodurch der Gegensatz zwischen den Schrecken der Hölle und der Rettung durch die Ankunft Michaels geringer wird; zudem stellt er das Wort „signifer“ nach, statt es zu Beginn des Satzes zu verwenden, so dass seine Bedeutung abgeschwächt wird. Wichtiger scheinen in diesem Abschnitt die Anrufung Christi, die sowohl in der Mitte als auch am Ende wiederholt wird, also den Rahmen des Satzes bildet, sowie das durch Christus gegebene Versprechen des heiligen Lichtes zu sein, das durch die Umstellung des Satzes („promisisti“ erklingt erst am Ende statt mitten im Satz) hervorgehoben wird.

8. Hostias.

||: Hostias et preces tibi laudis offerimus.
Suscipe pro animabus illis
quarum hodie memoriam facimus. :||

Der Text des *Hostias* erscheint hier dramatisch gekürzt: Die Anrufung des Herrn in der ersten Zeile wird vermieden, und – noch schwerwiegender – mit dem Wort „facimus“

endet der Satz: Der entscheidende Teil „*fac eas, Domine, de morte transire ad vitam*“ entfällt ganz. Die Auferstehung als den zentralen Gedanken einer Totenmesse überhaupt auszulassen, ist ein gravierender Eingriff in die christliche Glaubenslehre. Mehr und mehr scheint sich die Vermutung zu bestätigen, dass Berlioz daran entweder gar nicht geglaubt hat oder zumindest die Hoffnung zu optimistisch fand. Im vorigen Satz hebt er zwar das Versprechen des ewigen Lichtes besonders hervor, jedoch eher als eine Art Mahnung, das Versprechen zu halten, weniger mit der Aussicht auf Erfüllung. Die Reprise dieses Abschnittes „*Quam olim Abrahae ...*“ fehlt denn auch.

Insgesamt ist der reine Text im Vergleich zum Sequenztext extrem kurz gehalten und weist kaum Wiederholungen auf. Hier zeigt sich ein deutlicher Unterschied etwa zu *CherubiniRc*; es stellt sich allerdings die Frage, ob die Art der Vertonung hier die Kürze des Textes unterstreicht oder vielleicht durch mehr Musik aufwiegt.

9. Sanctus.

||: *Sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, :*||

||: *Sanctus, sanctus Deus sabaoth! :*||

||: *Pleni sunt coeli, :*||

||: *coeli et terra, :*||

gloria tua.

Pleni sunt coeli,

coeli et terra

gloria tua, gloria, gloria tua.

***Hosanna*₅₄ *in*₄₄ *excelsis*₄₄!**

||: *Sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, :*||

||: *Sanctus, sanctus Deus sabaoth! :*||

||: *Pleni sunt coeli, :*||

||: *coeli et terra, :*||

gloria tua.

Pleni sunt coeli,

coeli et terra

gloria tua, gloria, gloria tua.

***Hosanna*₆₈ *in*₅₃ *excelsis*₅₃!**

Hosanna in excelsis, hosanna in excelsis, hosanna!

Im *Sanctus* – wie ja schon im *Offertorium!* – fehlt die Nennung „*Dominus*“. Dafür sind die Worte „*Sanctus*“ und „*Hosanna*“ extrem oft wiederholt. Das *Benedictus* ist nicht vertont; stattdessen folgt eine Wiederholung des *Sanctus* und des *Hosanna*, was sehr ungewöhnlich erscheint. Das *Hosanna* ist beim zweiten Erklären noch umfangreicher als beim ersten Mal.

Die Textstruktur in *Offertorium* und *Sanctus* ist wesentlich einfacher als im *Introitus* und der *Sequenz*. Berlioz setzt hier offensichtlich nicht seine Schwerpunkte. Dies ist ansatzweise aber auch in anderen Werken zu beobachten; gerade das *Sanctus* nimmt meis-

tens eine etwas untergeordnete Rolle ein.

10. Agnus Dei.

||: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
 dona eis requiem, requiem sempiternam! :||
 Te decet hymnus, Deus, in Sion,
 et tibi reddetur votum in Jerusa-
 lem, ⁊ exaudi orationem me-
 am! ⁊ exaudi, exaudi
 orationem
 meam, exaudi orationem ⁊ exaudi orationem
 meam!

Te ₂ decet ₂ hymnus ₂ , Deus, in ₂ Sion ₂ .	⁊	Ad ₃ te ₃ CARO ₄ OMNIS ₅ veniet ₃ .
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	---	-----------------------------------------------------------------------------------------------

Requiem₃ aeternam₂ dona DEFUNCTIS Domine,

||: et lux perpetua luceat, :||
 luceat eis, et lux, et LUX EIS PERPETUA, LUX EIS luceat!

Requiem ₇ aeternam ₄ dona ₈ eis ₆

Domine, *dona eis*, Domine!

Et lux perpetua, et lux perpetua luceat eis,

et lux perpetua luceat eis, luceat eis, luceat eis, luceat, luceat eis

cum sanctis tuis in aeternum, Domine,

quia pius, pius es, quia pius es!

Amen, amen, amen, amen, amen, amen.

Im *Agnus Dei* ist die klassische Dreiteiligkeit, die dreifache Anrufung aufgehoben; stattdessen erklingt zweimal die letzte Anrufung (mit der Endung „sempiternam“). Anschließend fügt Berlioz hier – liturgisch nicht korrekt – die Reprise des zweiten Teils des *Introitus* (Vers) ein, der direkt in den Schluss der *Communio* „cum sanctis tuis ...“ übergeht.

Auch hier finden sich wieder Wortumstellungen sowie eine echte Änderung, indem Berlioz wiederum „defunctis“ statt „eis“ schreibt.

Wie schon im *Introitus* nimmt das ewige Licht eine hervortretende Rolle ein.

Auffallend sind einerseits die wirklichen Textänderungen und andererseits die starken Umstellungen innerhalb der *Sequenz*, wo die Reihenfolge der Strophen stark verändert wird, einige Strophen untereinander vermischt werden und einige auch mehrfach erklingen und weiterhin – als Steigerung – die Texte der einzelnen liturgischen Teile, nämlich *Sequenz* und *Offertorium*, vermischt werden.

Insgesamt gesehen schließt Berlioz vom Stil der Textbehandlung her eher an die Tradition Gossecs an und orientiert sich weniger an der von Cherubini eingeschlagenen Richtung. Von letzterem übernimmt er die manchmal extrem klar strukturierten, ma-

thematisch durchdachten Sätze, ansonsten jedoch neigt er eher zu wesentlich extremeren Textwiederholungen und „wilderer“ Gestaltungen wie beispielsweise der gleichzeitigen Verwendung von Mehrfachtextierungen und innerer Polyphonie, was ein sehr farbiges Textbild ergibt. Es zeigt sich bei einigen Sätzen eine äußerst komplizierte Textstruktur, die kaum noch als „normaler Text“ wiedergegeben werden kann. Hier ist bereits eine deutliche andere Entwicklungslinie auszumachen.

7.8.3 Zur Gesamtanlage

Tabelle 7.8: Berlioz, *Grande Messe des Morts*

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
1. Requiem et Kyrie						209 T.
Introitus	g-Moll	$\frac{3}{4}$	Andante un poco lento	2 Fl, 2 Ob, 2 EnglHr, 2 Cl in B, 2 Hr in C, 2 Hr in Es, 2 Fg, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor SATTBB	171 T.
Kyrie	g-Moll	$\frac{3}{4}$	s. o.	s. o.	s. o.	171–209
Sequenz						685 T.
2. Dies irae						251 T.
1.+2. Str.	a-Moll b-Moll d-Moll	c	Moderato Poco animato	2 Fl, 2 Ob, EnglHr, 2 Cl in B, 2 Fg, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor SATTB	1–140
3. Str. „Tuba“	Es-Dur	c	Andante maestoso, Poco a poco animato, Più largo, Animato poco a poco	Fl, Ob, Cl in C, Hr in Es, F und G, Fg, Pk in D+F, G+Es, Ges+B, H+E, A+Es, As+C, G+Des, F+B	Chor B	141–178
4. Str. „Mors“				Wirbeltrommel	Chor SATTBB	179–202
5. Str. „Liber“					Chor B	203–223
6. Str. „Judex“				in B mit 1 Schl., GrTr	Chor SATB	224–232
4. Str. „Mors“				mit 2 Schl.,	Chor SATTBB	233–251

Berlioz, *Grande Messe des Morts* – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
				Tamtam, Bk, 2 Vl, Vla, Vc, Cb; 4 Fernorch: 1. cap in B, 2 Pos, 2 Tb 2. Trp in F+Es, Pos 3. Trp in Es, Pos 4. Trp in B, Pos, Tb		
3. Quid sum miser 7. Str. „Quid“ 9. Str. „Recordare“ 17. Str. „Oro supplex“	gis-Moll	c	Andante un poco lento	EnglHr, Fg, Vc, Cb	Chor TTBB	49 T. 1–24 25–38 39–49
4. Rex tremendae 8. Str. „Rex“ 9. Str. „Recordare“ 16. Str. „Conf.“ Einschub Offertorium! 8. Str. „Rex“	E-Dur	c	Andante maestoso (mit acc.)	2 Fl, 2 Ob, 2 Cl in A, Hr in E, D, A, C, Fg, 2 Vl, Vla, Vc, Cb ab T. 70: Pk in Ais + Cis, Fis + Cis, H+E, G+Cis, 2x Ais+D, 2x Fis+H, GrTr; 4 Orch: 1. 2 cap in A, 2 Pos	Chor SATTBB	110 T. 1–37 37–41 41–57 58–75 75–110

Berlioz, Grande Messe des Morts – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
				2. 2 Tr in D, 2 Pos 3. 2 Tr in D, Pos 4. Tr in C, Pos, Tb		
5. Quaerens me 10. Str. „Quaerens“ 11. Str. „Juste“ 12. Str. „Ingemisco“ 10.+14. Str. 13. Str. „Qui Mariam“ 15. Str. „Inter oves“	A-Dur	c	Andante sostenuto	Senza accompagnamento	Chor SATTBB	74 T. 1–17 17–30 31–42 42–58 58–64 63–74
6. Lacrymosa 18.+19. Str.	a-Moll	$\frac{9}{8}$	Andante non troppo lento	2 Fl, 2 Ob, EnglHr, Cl in A, Hr in E, D, A, C, Fg, 2 Vl, Vla, Vc, Cb, GrTr	Chor SATTBB	201 T. 1–74
20. Str.	C-Dur	$\frac{9}{8}$	s. o.	Fl, EnglHr, 2 Hr in E, Hr in D, Fg, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor SATB	74–90
18.+19. Str.	a-Moll	$\frac{9}{8}$	s. o.	2 Fl, Ob, EnglHr, 2 Cl in A, Hr in E, D, A, C, Fg, 2 Vl, Vla, Vc, Cb, GrTr	s. o.	91–124

Berlioz, *Grande Messe des Morts* – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
s. o.	A-Dur	$\frac{9}{8}$	s. o.	4 Orch: 1. 2 cap in A, 2 Pos, (Tb) 2. 2 Trp in E, 2 Pos 3. 2 Trp in D, 2 Pos 4. 2 Trp in C, 2 Pos, Tb + Pk in H+E, G+Dis, A+D, G+C, Fis 2 Fl, Ob, EnglHr, 2 Cl in A, Hr in D, Fg, Str, GrTr; 4. Orch: Tb	s. o.	124–156
s. o.	a-Moll	$\frac{9}{8}$	s. o.	wie in 91–124	s. o.	155–193
s. o.	A-Dur	$\frac{9}{8}$	s. o.	s. o. +GrTr	s. o.	194–201
7. Offertorium „Domine Jesu ... promisisti, Amen“	d-Moll	c	Moderato	2 Fl, 2 Ob, EnglHr, 2 Cl in B, 2 Hr in F, 2 Fg, Tb, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor SATTBB	154 T.
8. Hostias „Hostias...“	g-Moll	c	Andante ma non troppo lento	3 Fl, Pos, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor TTBB	47 T.
9. Sanctus „Sanctus“ und „Pleni sunt“	Des-Dur	c	Andante un poco sostenuto e maestoso	Fl solo, 2 Vl, 4 Vla, 4 SoloVl	Solo T Chor SSA	203 T. 1–45

Berlioz, Grande Messe des Morts – Fortsetzung

Text	Tonart	Takt	Tempo	Instrumente	Vokalstimmen	Takte
„Hosanna“	Des-Dur	c	Allegro non troppo	2 Vl, Vc, Cb	Chor SATTB	46–91
„Sanctus“ und „Pleni sunt“	Des-Dur	c	Andante sostenuto Tempo I	Fl solo, GrTr, Bk, 4 SoloVl, 4 Vl, 4 Vla, 2 Vc	Solo T Chor SSSAA	92–138
„Hosanna“	Des-Dur	c	Allegro non troppo	Fl, Ob, Cl, Hr in Es, E, B, Fg, cap in B, Tb, 4 So- loVl, 5 Vl, Vla, 2 Vc, Cb	Chor SATB	139–203
10. Agnus Dei „Agnus Dei“	a-Moll	$\frac{3}{4}$	Andante un poco lento	2 Fl, 2 Ob, 2 EnglHr, 2 Cl in B, 4 Fg, Pos, 2 Vl, 4 Vla, Vc	Chor TTBB	200 T. 1–79
„Te decet hymnus“, „Exaudi“, „Requiem“	B-Dur	$\frac{3}{4}$	s. o.	4 Fl, 2 Ob, 2 EnglHr, 2 Cl in B, Hr in C und Es, 2 Fg, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor SATTBB	79–172
„Cum sanctis tuis“	G-Dur	$\frac{3}{4}$	s. o.	Fg, Pk in D+H, D+G, H+G, C+G, E+G, Vla, Vc, Cb	Chor S+A,TB	172–178
„quia pius es“, „Amen“	G-Dur	c	Un poco più lento	2 Fl, 2 Ob, EnglHr, 2 Cl in B, Hr in C und Es, 4 Fg, 4 Pos, Tb, 8x2 Pk, 2 Vl, Vla, Vc, Cb	Chor SATTBB	179–200

Das Werk hat einen ähnlichen Umfang und ähnliche Dimensionen wie sonst nur noch *GossecGMM*. Es besteht aus einer eher großen Anzahl von Einzelsätzen, im Verhältnis zur Gesamtlänge (insgesamt 1498 Takte, was wesentlich weniger als bei *GossecGMM* ist; die Aufführungsdauer von *BerliozGMM* ist aber mit etwa eineinhalb Stunden trotzdem sehr lang) scheinen es aber doch nicht so viele Sätze zu sein, wie es immerhin möglich wäre – *GossecGMM* besteht aus 25 Sätzen, *BerliozGMM* dagegen nur aus zehn Sätzen. Diese sind jedoch auch einerseits von entsprechend großem Umfang und andererseits auch wieder in viele kleinere Abschnitte unterteilt, die deutlich auszumachen sind. Teilweise unterscheiden sie sich in der Besetzung, teilweise in der Tonart, und teilweise gibt es sogar eigene Tempobezeichnungen der einzelnen Teile innerhalb der Sätze. Diese sind aber eigentlich auf den ersten Blick nicht sehr unterschiedlich; sie bewegen sich alle zwischen *Andante un poco lento* und *Allegro non troppo*. Die meisten Angaben lauten *Andante* mit Zusätzen wie *un poco lento*, *maestoso*, *più largo*, *animato*, *sostenuto*, *non troppo lento*, *un poco sostenuto e maestoso* sowie *Moderato* oder eben *Allegro non troppo*. Auf den ersten Blick scheinen die gewählten Tempi also nicht sehr vielfältig zu sein; allerdings hängt der tatsächliche Eindruck vom Tempo auch sehr von der jeweiligen Satzart und Dichte ab, und zudem finden sich sehr häufig innerhalb der Sätze noch Angaben zu Tempoveränderungen (beispielsweise in Form von *accelerandi* oder *ritardandi*). Dies wird in der Analyse der einzelnen Sätze gezeigt werden.

Der erste Satz ist noch nicht unterteilt, obwohl gerade der Übergang vom *Introitus* zum *Kyrie* einen Einschnitt gut möglich machen würde. Dieser Satz ist mit 209 Takten schon ziemlich umfangreich.

Die *Sequenz* dagegen besteht an sich schon aus fünf Sätzen, die wiederum unterteilt sind und jeweils mehrere Tonarten, Besetzungen und Bezeichnungen aufweisen. Die gesamte *Sequenz* umfasst 685 Takte. Der erste Satz enthält die ersten sechs Strophen, wobei die ersten beiden Strophen allein schon 140 Takte in Anspruch nehmen. Insgesamt hat der Satz 251 Takte, also ähnlich wie der erste Satz des Werkes. Der Schwerpunkt scheint also nicht nur vom Text, sondern auch vom musikalischen Umfang her auf den ersten beiden Strophen zu liegen. Die Besetzung ist hier allerdings noch nicht maximal; erst ab der dritten Strophe treten Blechbläser und Schlagwerk hinzu, was durch den Text ja auch gerechtfertigt scheint. Die nächsten drei Sätze sind wesentlich kürzer, erst der abschließende Satz weist mit 201 Takten wieder eine ähnliche Länge auf – diese beiden umfangreichen Sätze rahmen die kürzeren Sätze also ein. Auffallend ist der fünfte Satz des Werkes (also der vierte Satz der *Sequenz*), *Quaerens me*, da er ohne Orchesterbegleitung erklingt. Auch Berlioz, wie schon Cherubini, greift also auf die alte Tradition des *a-cappella*-Gesangs zurück.

Die verwendeten Taktarten sind c -, $\frac{3}{4}$ - und $\frac{9}{8}$ -Takt. Dabei wechselt sich der c - mit dem $\frac{3}{4}$ -Takt ab; nur der sechste Satz, *Lacrymosa*, steht im $\frac{9}{8}$ -Takt. Dies entspricht einer eigentlich im gesamten Europa verbreiteten Tradition, diese Strophe in einer schwingenden, wiegenden Taktart zu vertonen, die aber ansonsten in Frankreich gerade nicht durchgängig zu beobachten ist. Auffällig ist noch, dass Berlioz ganz auf die Verwendung von *alla-breve*-Taktarten verzichtete, die er vielleicht, ebenso wie die traditionelle Fuge, für

altmodisch hielt.

Es finden sich auch fast keine Fugen im traditionellen Sinne im Werk, nur die beiden *Hosanna*-Vertonungen sind echte Fugen mit einem deutlichen Fugenthema.

Bockholdt äußert zu diesem Phänomen:

„Berlioz hat sich wiederholt ablehnend, meist spöttisch, über das Komponieren von Fugen geäußert. Er reagierte also auf die Tatsache, dass die Fuge eine der Geschichte anheimgefallene Gattung geworden war, im entgegengesetzten Sinne wie z. B. Mendelssohn, der sie künstlich zu konservieren versuchte.“⁹⁴

Rushton bestätigt, dass Berlioz richtig platzierte Fugen durchaus zu schätzen wusste:

“Berlioz claimed that Lesueur’s fugues were ‘always motivated and in perfect accordance with the sense of the words.’”⁹⁵

Berlioz selbst aber bemerkt in seinen Memoiren:

«Reicha, dans ses compositions, obéissait encore à la routine, tout en la méprisant. Je le priai une fois de me dire franchement ce qu’il pensait des fugues vocalisées sur le mot *amen* ou sur *kyrie eleison*, dont les messes solennelles ou funèbres des plus grands compositeurs de toutes les écoles sont infestées. <Oh! s’écia-t-il vivement, c’est de la barbarie! – En ce cas, monsieur, pourquoi donc en écrivez-vous? – Mon Dieu, *tout le monde en fait!*> Miseria!...

Lesueur, à cet égard, était plus logique. Ces fugues monstreuses, qui, par leur ressemblance avec les vociférations d’une troupe d’ivrognes, paraissent n’être qu’une parodie impie du texte et du style sacrés, il les trouvait, lui aussi, dignes des temps et des peuples barbares, mais il se gardait d’en écrire, et les fugues assez rares qu’il a disséminées dans ses œuvres religieuses n’ont rien de commun avec ces grotesques abominations.»⁹⁶

Demnach stand er der Komposition von Fugen lediglich aus Gründen der Konvention sehr skeptisch gegenüber, und so ist es vielleicht kein Zufall, dass Berlioz, der doch starke atheistische Züge in seiner Kirchenmusik zeigt, die einzige echte, ungetrübte Lobpreisung des Herrn in einer von ihm zumindest mit gemischten Gefühlen betrachteten, da grundsätzlich veralteten Form vertont.

⁹⁴ [Bockholdt 1979b, S. 18]

⁹⁵ [Rushton 2001, S. 194]

⁹⁶ [Berlioz 1870, S. 45]. „Reicha wiederum unterwarf sich als Komponist jenem Traditionsfetischismus, den er doch verachtete. Ich bat ihn einmal, mir aufrichtig zu sagen, was er über die auf das Wort ‚Amen‘ oder ‚Kyrie eleison‘ gesungenen Fugen denke, mit denen die größten Komponisten aller Schulen ihre feierlichen Messen verunstaltet haben. ‚O!‘ rief er aus, ‚das ist eine Barbarei!‘ – ‚Wenn dem so ist, warum schreiben Sie denn welche?‘ – ‚Nun ja, alle Welt tut es.‘ ... Oh Elend ...

Lesueur war in dieser Beziehung konsequenter. Jene grausigen Vokalfugen, die dem Gejohle von Betrunknen so ähnlich sind, dass sie nur als eine gottlose Parodie des heiligen Textes und Stiles erscheinen, fand auch er barbarischer Völker und Zeiten würdig, aber er hütete sich, selbst solche zu schreiben, und die wenigen Fugen, die vereinzelt in seinen religiösen Werken zu finden sind, haben mit diesen grotesken Abscheulichkeiten nichts gemein.“ (Übers.: [Berlioz 1979, S. 44/45])

Rushton beschreibt diese Fuge denn auch nicht sehr positiv:

“... his only true choral fugue was the Requiem’s ‘Hosanna’, its least interesting movement and hardly even Berliozian, though rescued from his own strictures on choral fugues by the appropriate text, and his direction to sing it smoothly.”⁹⁷

Es werden recht viele und auch sehr unterschiedliche, entferntere Tonarten benutzt. Dabei zeigen sich in ihrer Abfolge verschiedene Schemata: Zuerst erfolgt zweimal eine Art Anstieg in Sekunden (erst g-Moll, a-Moll, b-Moll, dann d-Moll, Es-Dur), dann ein herausfallender Satz in gis-Moll (ein Satz mit kleiner Besetzung und ohne Blechbläser!), dann über E-Dur eine Art „Umschwung“ in die Gefilde von „A“, denn es folgen: A-Dur, a-Moll, C-Dur, a-Moll, A-Dur, a-Moll und A-Dur, sodann eine Art Quintfall von A-Dur über d-Moll nach g-Moll. Der nächste Satz steht wieder für sich und ist weit entfernt von den vorigen Tonarten, nämlich in Des-Dur; dann folgen a-Moll, B-Dur und G-Dur (wie eine Umspielung von a, das eine zentrale Rolle im Werk einnimmt, obwohl das Werk in g-Moll beginnt und in G-Dur endet).

Das Orchester weist eine geradezu riesige Besetzung auf: Zu Streichern treten Flöten, Oboen, Englischhorn, Klarinetten, Hörner, Fagotte, zahlreiche Pauken (in diversen benötigten Stimmungen), Wirbeltrommeln, 4 Tamtams, Becken. Weiterhin gibt es vier Orchester aus Blechbläsern: *cornets à pistons*, Posaunen und Tuben⁹⁸ (1. Orchester), Trompeten und Posaunen (2. und 3. Orchester), sowie Trompeten, Posaunen und Tuben (4. Orchester). Das Orchester tritt nicht in jedem Satz im *tutti* auf, aber das Orchestertutti ist wirklich von enormer Klanggewalt. Es ist wichtiger als in jedem anderen Werk, und das Orchester scheint auch mehr Funktionen als der Chor mit seinem Text zu haben, das heißt, die Musik wird wichtiger als der Text, und damit ist die instrumentale Ausmalung entscheidend. Gleichzeitig aber schöpft Berlioz alle Möglichkeiten von einem riesigen Orchester mit Blech und Schlagwerk bis hin zum *a-cappella*-Gesang ganz ohne Orchesterbegleitung aus, experimentiert also mit den unterschiedlichsten Klangwirkungen. Berlioz selbst schreibt über die Wirkung der Instrumente:

«Je ne parle pas des grands effets d’orchestre, des oppositions si piquantes établies entre les instruments à cordes et le groupe des instruments à vent, des couleurs tranchées qui séparent les instruments de cuivre des instruments de bois, des effets mystérieux ou grandioses des instruments à percussion *dans la nuance douce*, de leur puissance *énorme dans la force*, des effets saisissants qui résultent de *l’éloignement* des masses harmoniques placées à distance les unes des autres, ni de cent autres détails dans lesquels il serait superflu d’entrer.»⁹⁹

⁹⁷ [Rushton 2001, S. 225]

⁹⁸ Eigentlich Ophicleiden, vgl. 7.8.1.

⁹⁹ [Berlioz 1870, S. 82] „Ganz zu schweigen von den großen Orchesterwirkungen, von dem so reizvollen Gegensatz zwischen Streich- und Blasinstrumenten, von den scharf unterschiedenen Klangfarben der

Die Sätze mit der größten Orchesterbesetzung sind der zweite Satz (dritte bis sechste Strophe der *Sequenz*) sowie der vierte Satz (achte, neunte und sechzehnte Strophe) und der sechste Satz (18. bis 20. Strophe). Im ersten Fall ist der Text noch nicht so umfangreich und auch nicht sehr kompliziert gestaltet, dort setzt Berlioz also offenbar auf eine weitgehend nur klangliche Interpretation. Im zweiten Fall ist der Text bereits umfangreicher und polyphoner umgesetzt; wenn hierzu noch ein so gewaltiger Klangapparat kommt, verspricht die Wirkung schon beeindruckend zu sein. Im dritten Fall ist der Text schon extrem gestaltet (durch Mehrfachtextierung, enormen Umfang und Polyphonie), so dass in Verbindung mit dem Orchester ein monumentaler Satz erklingen muss.

Der dritte Satz des Werkes weist den einfachsten, kürzesten Text auf und ist auch mit nur 49 Takten der zweitkürzeste überhaupt; die Besetzung ist ebenfalls klein. Ähnlich verhält es sich mit dem fünften Satz, der zwar eine komplizierte, aber gleichzeitig sehr kompakte und knappe Textstruktur aufweist, ohne Begleitung erklingt und mit 74 Takten der drittkürzeste des Werkes ist, und mit dem achten Satz, der auch einen sehr kurzen, einfachen Text enthält, mit 47 Takten der kürzeste ist und nur eine kleine Besetzung aufweist. Diese Sätze bilden die Gegenpole zu den gewaltigen anderen Sätzen; so findet ein Wechsel zwischen den monumentalen (Nr. 1 und 2; 4; 6 und 7; 9 und 10) und den kleineren, ruhigeren Sätzen (Nr. 3, 5 und 8) statt. Die Ecksätze sowie der siebte Satz liegen sowohl vom Textumfang als auch von der Besetzungsgröße her in der Mitte, bilden also einen ausgewogenen Rahmen für das Gesamtwerk.

Fast alle Sätze sind mit Chor besetzt, und zwar in unterschiedlichen Besetzungen. Teilweise verwendet Berlioz einen reinen Männerchor; dies könnte eine für den Komponisten allerdings ungewöhnliche Anlehnung an alte Traditionen sein. Lediglich im *Sanctus* tritt ein Solotenor auf. Ansonsten gibt es einen stetigen Wechsel zwischen homophonem vierstimmigem Satz, Chorsoli der verschiedenen Stimmen, fugiertem Satz (s. o.) und wechselnd imitatorischem und homophonerem Satz. Somit ist die Struktur des Chorsatzes recht farbig.

Der Orchestersatz an sich ist je nach Stück recht unterschiedlich – von einfacher Chorbegleitung (homophon-akkordisch) bis hin zu Instrumentalsätzen, die genauso gut als eigenes Orchesterstück stehen könnten, so dass gewissermaßen zwei Stücke gleichzeitig (Chor – Orchester) nebeneinander stehen. Der Satz ist sehr voll und teilweise recht kompliziert; zudem weist er extreme Lagen auf (im Gegensatz zu den viel früheren Werken, wo der Stimmumfang nicht den des Chores über- oder unterschritt). Ein charakteristisches Merkmal sind die verschiedenen Schichten des Satzes, die sich – mit verschiedenen Motiven oder auch den gleichen, aber gegeneinander zeitversetzten Motiven – übereinanderlagern¹⁰⁰. Diese Gestaltung entspricht der Textgestaltung. Häufig zeigen

Holz- und Blechbläser, von den geheimnisvollen oder grandiosen Wirkungen der Schlaginstrumente, wenn sie in sanfter Abtönung, von ihrer ungeheuren Gewalt, wenn sie in ganzer Tonstärke verwandt werden, von den packenden Wirkungen, die durch die Konfrontation der einzelnen Orchestergruppen hervorgebracht wird (sofern sie bei der Aufführung im korrekten Abstand voneinander platziert sind), und hundert anderen Details, die ich nicht zu erwähnen brauche.“ (Übers.: [Berlioz 1979, S. 83])

¹⁰⁰ Diese Satztechnik ist heutzutage vor allem durch Bruckner, nicht durch Berlioz bekannt.

sich in diesem Zusammenhang auch melodische oder rhythmische Ostinati. Insgesamt entspricht der Satz demjenigen spätromantischer Sinfonien oder sinfonischer Dichtungen.

Besonders bemerkenswert ist die Harmonik in Berlioz' Werk, die ihrer Zeit weit voraus ist. Sie ähnelt der Harmonik in den Werken von Komponisten um die dreißig bis vierzig Jahre später wie Wagner und Mahler. Die Harmonik ist teilweise durchaus klassisch, teilweise entspricht sie aber nicht mehr klassischer Tonalität und deren Dur-Moll-Beziehungen. Es häufen sich verminderte Akkorde, Modulationen in entfernte Regionen und ungewöhnliche Kadenzierungen. Dies reicht bis zu Tonartenfolgen, die auf normale funktionsharmonische Weise nicht mehr einzuordnen sind wie Rückungen, Abschreiten von Tonartenfolgen in chromatischem oder Ganztonabstand und Tritoni. Weiterhin gibt es oftmals Akkorde, die selbst keiner Tonart mehr zugeordnet werden können, bis hin zu Clustern: Es ist zu bedenken, dass *BerliozGMM* 1836/37 entstand, also noch zu Beginn der Epoche der Romantik; die Harmonik ist aber schon darüber hinaus eher modern zu nennen.

Die Melodik selbst ist nicht so ungewöhnlich, passt sich aber der Harmonik an; weiterhin ist vor allem die Chromatik von Bedeutung. Die Stücke sind jeweils von einer Vielzahl von Motiven unterschiedlicher Art (rhythmisch, melodisch oder harmonisch) geprägt, die häufig auseinander hervorgehen und miteinander verwandt sind (Motivgruppen). Es zeigen sich auch Motive, die eine Verbindung zwischen verschiedenen Sätzen schaffen. Zwei (zusammengehörige) Motive treten beispielsweise in mehreren Sätzen der *Sequenz* auf:

Vc,Cb 
poco f

Notenbeispiel 7.11: Ber5a, *Dies irae* T. 1–4

S,Fl,Ob,Cl 
pp Di - es i - rae, di - es il - la

Notenbeispiel 7.12: Ber5b, *Dies irae* T. 13–16

EnglHr 
p

Notenbeispiel 7.13: Ber5ab, *Quid sum miser* T. 1–4

Diese Motive zeigen sich in Nr. 2 und Nr. 3 jeweils gleich zu Beginn, woraufhin sie die gesamten Sätze prägen. Eine andere Art der Verbindung zeigt sich dadurch, dass die Harmonik des *Hostias* (T. 2–21) und die des *Agnus Dei* (T. 13–38) übereinstimmen. Der inhaltliche Zusammenhang wird durch die Gabendarbringung und die Darstellung des Lammes Gottes als Opfer hergestellt.

Neben der extrem großen und vor allem stark variierenden Besetzung und der fast modernen Harmonik prägen auch große dynamische Kontraste den Klangeindruck.

7.9 Zusammenfassung

Allen Werken gemeinsam ist die bevorzugte Verwendung punktierter Motive.

In den späteren Werken sind – anders als in den zu Beginn des betrachteten Zeitraums entstandenen Stücken – häufig *Introitus* und *Kyrie* sowie *Agnus Dei* und *Communio* jeweils in einem Satz zusammengefasst. Die Entwicklung in Bezug auf die formale Strukturierung vollzieht sich dahingehend, dass zunächst eine immer stärkere Unterteilung in immer mehr und kürzere Einzelsätze bevorzugt wurde; diese Tendenz war ab Cherubini aber wieder rückläufig, so dass wieder größere, jedoch in sich unterteilte Sätze geschrieben wurden.

In den meisten Werken zeigen sich aber dennoch prinzipiell ähnliche Längenverhältnisse der einzelnen Abschnitte: Der erste und der letzte Satz sind von mittlerer Länge, die *Sequenz* und das *Offertorium* sind extrem umfangreich (eine Ausnahme bildet hier Berlioz' kurzes *Offertorium*, und in *CherubiniRc* ist das *Offertorium* sogar länger als die *Sequenz*), wohingegen das *Sanctus* und das *Pie Jesu* ganz kurz sind. Das *Graduale* wird gar nicht oder sehr kurz vertont, der *Tractus* fast nie.

Im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung in der Musikgeschichte fanden in den französischen Requiemvertonungen sehr früh Experimente bezüglich der Instrumentation bis hin zu einer äußerst differenzierten Verwendung bestimmter Klangfarben und der Kopplung von bestimmten Inhalten an ausschließlich an spezielle Instrumente gebundene Motive statt. Dies wird im folgenden Kapitel noch genauer gezeigt werden.

Als sehr auffallend ist die Entwicklung der Textbehandlung anzusehen, da eine viel explizitere Herausstellung bestimmter Inhalte als in anderen Gattungen stattfindet. Es kommt zu wesentlich differenzierteren musikalischen Darstellungen der Inhalte; und offensichtlich gab es schon sehr früh eine innere Auseinandersetzung mit den Inhalten sowie mit den Glaubens- und Liturgiefragen. Darüber hinaus blieb es nicht bei reinen Vertonungen der Textinhalte, sondern die Kompositionen zeigen auch eigene Deutungen, Schwerpunktsetzungen, eigene Religiosität und eigene Ansichten der Komponisten. Dies ist in anderen kirchenmusikalischen Gattungen eher selten in dieser Deutlichkeit anzutreffen, und vor allem ist dieses Phänomen in den französischen Werken viel klarer erkennbar als in den Stücken, die im übrigen Europa entstanden. Dort herrschten offensichtlich bestimmte Konventionen, an die sich alle Komponisten gehalten ha-

ben, wodurch zwar eine gemeinsame musikalische Sprache entstand, die allgemein verständlich war, wodurch es aber zu keinen so individuellen Interpretationen kommen konnte. Diese Stücke haben denn auch meist relativ einheitlichen Charakter mit einer eher großangelegten Schwerpunktsetzung wie etwa Lobpreisung oder Totenklage, aber nicht so differenzierte einzelne Ausgestaltungen innerhalb der Werke, wie sie in den französischen Vertonungen zu beobachten sind.

Dies wird sich in der detaillierten Analyse im nächsten Kapitel noch genauer erweisen.

Kapitel 8

Analyse der liturgischen Teile

In diesem Kapitel erfolgt die nach Sätzen geordnete Analyse der in Werkliste C genannten Werke in Chronologie des Textes. Auf diese Weise sollen anhand der einzelnen Kompositionen verschiedene Arten der Vertonung des gleichen Textes dargestellt werden – dabei sollen sowohl allgemein verbreitete Merkmale, aber auch Besonderheiten einzelner Werke gezeigt werden. Auch hier soll das Wort-Ton-Verhältnis im Vordergrund stehen. Es stellen sich die Fragen, ob die Entstehungsanlässe in den verschiedenen Vertonungen spürbar sind, ob sich allgemein verbreitete Konventionen zusammenfassen lassen, an denen sich auch anerkannt große und somit ansonsten eher eigenständige, individuell arbeitende Komponisten orientieren, und ob trotzdem auch eine persönliche Religiosität der Komponisten im Vergleich zu den anderen deutlich wird.

Zu vergleichende Punkte in der Analyse sind Ton- und Taktarten, Aufteilung in Sätze und Unterabschnitte und deren Umfang sowie die Textbehandlung mit harmonischen, melodischen, motivischen und rhythmischen Mitteln sowie mithilfe der Instrumentierung und der vokalen Besetzung, insbesondere die musikalische Gestaltung bestimmter Textstellen.

8.1 Introitus und Kyrie

8.1.1 Charpentier: Kyrie

In einigen Werken sind *Introitus* und *Kyrie* in einem Satz zusammengefasst, in anderen gibt es zwei Sätze, und einige wenige enthalten nur einen der beiden Textteile.

CharpentierMM ist die einzige Komposition, die keinen *Introitus* aufweist¹, nur ein *Kyrie* ist komponiert. Das *Kyrie* hat die traditionelle dreiteilige Form, der noch eine instrumentale Einleitung (mit *Symphonie* überschrieben, womit das Instrumentalensemble bezeichnet wird) vorangestellt ist. Charpentier ist der einzige Komponist, der die drei Teile in separaten Sätzen, nicht nur in Abschnitten, vertont (wie übrigens auch in einer weiteren Totenmesse, H7²).

¹ Vgl. dazu Kapitel 7.2.2.

² Vgl. dazu auch [Chase 2003, S. 113].

Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

Die Besetzung besteht aus Flöten, Streichern und Basso continuo; die Vokalstimmen sind hier vierstimmiger Chor (SATB) und fünf Solostimmen (SSATB).

Die Tonart des Abschnittes ist dorisch auf g, gemischt mit g-Moll, die Taktart ist der $\frac{2}{2}$ -Takt. Der gesamte Teil umfasst 239 Takte, ist also eher lang; die Besonderheit besteht darin, dass mit dem *Christe* ein neuer Satz beginnt. Das zweite *Kyrie* ist das *da capo* des ersten, entspricht diesem also wörtlich.

Es ergibt sich die folgende Struktur:

1-56	Einleitung			
1-18		Str, Bc	g - B - F	(GS)
18-31		Fl, Bc	F - d	(GS)
31-45		Str, Bc	d - c - B - g - c	(GS)
45-49		Fl, Bc	c - g	(GS)
49-56		Str, Bc	g	(GS)
57-115	Kyrie I			
I) 57-72	Chor	Str, Bc	g - B	(GS)
72-79	Zwischenspiel	Str, Bc	B	(GS)
II) 79-90	Soli SSB	Bc	B - d	(GS)
III) 90-115	Chor	Str, Bc	d - g - c - F - g	(GS)
1-65	Christe			
1-11	Einleitung	2 Vl, Bc	g	(GS)
12-20	Soli AT	Bc	g	(GS)
20-29	Zwischenspiel	2 Fl, Bc	g - F - g	(GS)
29-44	Soli ATB	2 Vl, Bc		
29-33	Soli ATB	Bc	g - B	(HS)
33-35	Zwischenspiel	2 Vl, Bc	B	(HS)
36-44	Soli ATB	Bc	B - F - d	(Dur-GS)
44-51	Zwischenspiel	Tutti	d - g - d	(Dur-GS)
51-65	Soli ATB	Tutti	d - g - B - g	(Dur-GS)
57-115	Kyrie II	(d. c. Kyrie I)		

An der Struktur fällt die extrem lange Einleitung auf, die genauso lang ist wie das *Kyrie* selbst. Eine mögliche Erklärung wäre, dass diese Einleitung den fehlenden *Introitus* ersetzen soll (jedenfalls im liturgischen Ablauf); musikalisch bestehen durchaus Bezüge zwischen Einleitung und *Kyrie*. Dabei ist die Einleitung klar strukturiert, indem ein ständiger Wechsel der Besetzung stattfindet: Violinen und Flöten sind hier nicht gemeinsam (oder gar *colla parte*) geführt, sondern es wechseln sich Abschnitte, die nur mit Streichern und Basso continuo besetzt sind, mit Teilen ab, die mit Flöten und Basso

continuo besetzt sind. So kommt es zu einer stetigen Änderung der Klangfarbe.

Die Einleitung hat weiterhin die Aufgabe, die später im *Kyrie* verwendeten Motive zu exponieren. Es gibt zwei deutliche Motive; das erste der beiden ist das satzübergreifende recht prägnante Motiv, das bereits in Kapitel 7.2.3 beschrieben wurde:



Notenspiel 8.1: Char1a, *Kyrie* T. 1–2 + 57–58

Ein zweites Motiv ist vor allem rhythmischer Art und prägt den gesamten Satz, wenn nicht sogar – ebenfalls in verschiedenen Formen – das ganze Werk:



Notenspiel 8.2: Char2, *Kyrie* T. 3

Wiederum spielt hier ein punktierter Rhythmus eine entscheidende Rolle.

Durch die Verbindung der verschiedenen Motive kommt es auch zu einer sehr ausdrucksstarken Melodik, die von charakteristischen Sprüngen wie beispielsweise der kleinen und großen Sexte aufwärts geprägt werden, wodurch es auch zu raschen Wechseln in höhere Lagen kommt.

Die Satztechnik ist abwechslungsreich: Das Stück beginnt imitatorisch, indem die Melodie aus Char1a zunächst in den ersten Violinen, dann direkt in einer Art der Engführung im zweiten Takt (noch in Char1a hinein) in den Violinen erklingt, dann in gleicher Art in den zweiten Violinen in Takt 7 und in den Bässen in Takt 8. Im zweiten Teil der Einleitung ändert sich das Satzprinzip: Mit Einsatz der Flöten erfolgt eine angedeutete Imitation mit Char2, die jedoch in parallele Terzen mündet (diese Parallelführung in Terzen über einem Bass trifft man in späterer Zeit häufig, zu Charpentiers Zeit eher selten an; eigentlich handelt es sich um eines der typischen Merkmale der vorklassischen Zeit, nicht aber des ausgehenden 17. Jahrhunderts). Eine zweite angedeutete Imitation führt in eine Art dreistimmigen Kontrapunkt. Die weiteren sich abwechselnden Streicher- und Flötenabschnitte sind ähnlich gestaltet: Somit findet in der Einleitung nicht nur ein klanglicher Wechsel zwischen den verschiedenen Besetzungen statt, sondern man trifft auch verschiedene Satztechniken an.

Harmonisch bewegt sich der Satz zwischen dorisch auf g (also mit dem Ton e, so dass die Dur-Subdominante erklingt) und g-Moll (also durch ein zugefügtes Vorzeichen mit dem Ton es, so dass die Moll-Subdominante erklingt).

Bereits in der Einleitung finden zahlreiche Modulationen statt; es ergibt sich die Tonartenfolge

g - B - F - d - c - B - g - c - g

So kommt es zunächst zu einer Wendung in Dur-Regionen, dann zurück nach Moll, und schließlich zu einer Art großräumiger plagaler Kadenz:

(g:) t s t

Damit ist der erste Choreinsatz vorbereitet. Dieser Choranfang entspricht dem Beginn der Einleitung, wodurch die Verbindung zwischen den Teilen hergestellt ist, jedoch wird der Beginn nicht ganz genau in gleicher Weise wiederholt, sondern weist einen anderen Einsatzablauf auf, jedoch ebenfalls unter Verwendung von Motiv Char1a. Der Chorsatz im *Kyrie* ist polyphon mit vier Einsätzen nacheinander; die Beantwortung ist tonal. Der Klangcharakter wird durch das punktierte Motiv Char2 sowie durch einen Quartfall im Bass (T. 61–63) geprägt, der harmonisch mit einer Quintfallsequenz ausgesetzt ist. Die einzelnen Chorabschnitte enden meist mit Ganzschlüssen; innerhalb der Abschnitte ist der Satz aber fließend und stetig fortschreitend, nicht statisch.

Mit dem Choreinsatz entfallen die obligaten Flötenstimmen; die Frage ist, ob tatsächlich nur Streicher und Basso continuo den Chor begleiten sollen oder ob die Flöten die Stimmen der Violinen *colla parte* mitspielen.

Weiterhin tritt ein Wechsel Chor – Soli – Chor auf, so dass es zu unterschiedlichen Klangfarben kommt. Diese Wirkung wird dadurch verstärkt, dass die Soli aus zwei Sopranstimmen und einem Bass bestehen, was ein recht spezielles Klangbild ergibt, und dass die Solostimmen nur mit Basso continuo begleitet werden. Im Soloabschnitt erfolgt ebenfalls eine Imitation, nun aber mit Motiv Char2, und es erscheinen verschiedene Arten der Imitation: mit Char2 in der Gestalt, die auch in der Einleitung in den Flöten aufgetreten ist (also eine Art Verbindung Flöten - Soli), sodann mit Char2 in Umkehrung (also nun mit ab- statt wie bisher mit aufsteigender Melodik). Schließlich wird Char2 auch noch in einem homophonen Teil (T. 86 ff.) verwendet.

Im zweiten Chorteil herrscht ein ähnlicher Satz vor wie im ersten, also ein imitatorischer Satz unter Verwendung von Char1a, jedoch erscheint hier wiederum ein anderer Einsatzablauf als in der Einleitung oder im ersten Chorteil. Auch singt der Chor zum Teil unter Begleitung der Streicher, teilweise (T. 101–105) nur mit Basso continuo.

Somit werden die Vokal- und Instrumentalstimmen auf unterschiedliche Arten kombiniert und die gleichen Motive immer wieder auf unterschiedliche Weise gewandelt und verwendet. Allerdings ist dies wohl eher eine Darstellung einer sehr kunstvollen und technisch hochwertigen Satz- und Kompositionstechnik und dient weniger zu einer besonderen Textdarstellung. Allerdings gewinnt der Text natürlich einerseits an Länge, da er so umfassend vertont wird, andererseits werden durch die verschiedenen Klangfarben alle im Text enthaltenen Ausdruckswerte dargestellt (preisend, freudig und bit-

tend). Auch die Tonartenabfolge im *Kyrie* ist recht abwechslungsreich:

g - B - d - g - c - F - g

Es kommt auch zu verschiedenen Arten der Modulation, beispielsweise über eine Quintfallsequenz (Takt 65–69), über eine scheinbare Ausweichung in den Tonikagegenklang (Takt 86) oder über einen Trugschluss (Takt 92/93). Somit greift Charpentier nicht nur auf häufig auftretende Modulationsformen (wie etwa einfache Modulation in die Dominante oder Subdominante, mit oder ohne Zwischendominante) zurück, sondern gestaltet die harmonischen Geschehnisse recht interessant. Die großen Teile (Chor – Soli – Chor) enden alle mit Durchlüssen, auch wenn sie an sich in Moll stehen. Dies war einerseits relativ verbreitet, andererseits deutet es – bei der Verwendung in einer Totenmesse – darauf hin, dass Charpentier entweder das *Kyrie* eher als preisenden Gesang denn als Flehen um Erbarmen gesehen hat, oder dass er überzeugt vom Erfolg der Bitten war und mit einem positiven Ausgang rechnete. Da im *Kyrie* das Wort „eleison“ wesentlich häufiger erscheint als das Wort „Kyrie“³, also der Schwerpunkt auf „erbarme Dich“ und nicht auf der Nennung des Namens des Herrn liegt, scheint eher die zweite Möglichkeit zuzutreffen.

Das *Christe* ist wie bereits erwähnt ein eigener Satz. Er weist eine kleinere Besetzung auf und wird nur von Solisten (ATB) gesungen. Interessanterweise verwendet Charpentier hier keine Sopranstimme; vielleicht um eine klangliche Abgrenzung gegenüber den beiden *Kyrie*-Teilen (mit den beiden Sopranstimmen) zu erzielen, wählt er hier eine recht gegensätzliche Solistenbesetzung mit ATB, also drei tiefere, dichter zusammenliegende Stimmlagen. Dies ergibt einen homogenen, kompakteren Klang als das helle Sopranduett über einer Bassstimme im *Kyrie*. Die Instrumentation ist – den solistischen Gesangsstimmen angepasst – kleiner als im *Kyrie* und weist insgesamt hellere Klangfarben auf; sie besteht aus zwei solistischen Violinen, zwei Flöten und Basso continuo.

Das Stück steht in der gleichen Tonart wie das *Kyrie*, jedoch in einer anderen Taktart, nämlich im $\frac{3}{2}$ -Takt. In beiden Stücken werden also traditionelle Taktarten (*alla breve*) benutzt.

Auch das *Christe* wird durch ein instrumentales *Prélude* eingeleitet. Ebenso wie im *Kyrie* wechseln sich Flöten und Violinen ab; hier spielen sie zunächst nur in den instrumentalen Zwischenspielen, während die Solisten vom Basso continuo begleitet werden. Dabei erfolgen die Einsätze der Instrumente immer schon in die Schlüsse der Vokalstimmen hinein, so dass fließende Übergänge entstehen (T. 20, 33 und 44). Erst als Schlusssteigerung erklingen alle Vokal- und Instrumentalstimmen gemeinsam (T. 51–65).

Im *Christe* findet eine Abwandlung von Char1 Verwendung, so dass sich ein motivischer Zusammenhang zwischen „Kyrie“ und „Christe“ ergibt:

³ Vgl. Kapitel 7.2.2.



Notenbeispiel 8.3: Char1b, *Christe* T. 1–2

Im *Prélude* mündet dies Motiv in parallel geführte Terzen. Eine solche Stimmführung findet sich auch in den Soloabschnitten (Alt und Tenor: in T. 29–33, T. 36 ff., 52 ff. und 59 ff.) sowie in den Zwischenspielen (Flöten: parallele Sexten in T. 20–24, parallele Terzen in T. 44–47).

Harmonisch fallen Sequenzen auf, vor allem der Quartfall, der häufig verwendet wird (T. 1–4, 12–15, 29–33, weitergeführt bis zum fünften Ton abwärts in T. 16–20). Dabei erklingen fallende Linien oft in mehreren Stimmen gleichzeitig, jedoch in verschiedenen Notenwerten, so dass die Abstiege in verschiedenen Geschwindigkeiten vonstatten gehen. Also ist der Quartfall hier nicht nur als Bass, sondern auch als melodisches Element anzusehen bzw. die Bassstimme nicht nur als harmonisches Fundament, sondern auch als Melodiestimme. Im Zusammenhang mit harmonischen Sequenzen scheint dies eher ungewöhnlich zu sein. Die Satztechnik wirkt durch die Verwendung traditioneller Sequenzmodelle und des Dreihalbetaktes einerseits und die vergleichsweise moderne Melodiebehandlung andererseits sehr individuell und interessant.

Ansonsten wird auch im *Christe* relativ häufig moduliert – zwar werden immer nahe verwandte Tonarten angestrebt, aber die häufigen Modulationen fallen besonders im Vergleich zu anderen Werken dieser Zeit auf, in denen eine Grundtonart oft lange beibehalten wird⁴, so dass die Harmonik eher statisch wirkt. Die Tonartenabfolge im *Christe* ist folgende:

g - F - g - B - F - d - g - d - g - B - g

Insgesamt gewinnt der Satz durch die ständigen fallenden Melodielinien und insbesondere den Quartfall im Bass einen sehr demütigen Charakter. Dabei ist das Wort „eleison“ zwar nicht häufiger genannt als die Anrufung „Christe“, jedoch ist das Wort „eleison“ meist wesentlich breiter und fast immer als längeres Melisma (im Gegensatz zum meist syllabischen „Christe“) komponiert, so dass durch die musikalische Umsetzung hier doch wieder die Betonung auf der Bitte um Erbarmen liegt. So ist diese Betonung sowohl im *Kyrie* als auch im *Christe* zu beobachten, allerdings mit verschiedenen Mitteln umgesetzt (einmal durch Häufigkeit des Wortes, also mit Mitteln der Textbehandlung, einmal mit musikalischen Mitteln).

Trotzdem wirkt das *Christe* infolge der hellen Klangfarben und der Parallelführung

⁴ Als Beispiel wäre *GillesMM* zu nennen, obwohl *GillesMM* später als *CharpentierMM* entstand.

der Stimmen nicht nur klagend oder schwermütig, sondern gleichzeitig auch gelassen und heiter; durch den Dreiertakt entsteht zudem ein schwingender Charakter.

8.1.2 Gilles: *Introitus und Kyrie*

Gilles hat sowohl *Introitus* als auch *Kyrie* vertont, und zwar in zwei getrennten Sätzen. Dabei bilden *Kyrie* und *Christe* zwar einen Satz, sind aber in deutlich unterschiedene Abschnitte unterteilt.

Der *Introitus* ist mit insgesamt 433 Takten extrem lang. Zunächst erfolgt eine sehr lange instrumentale Einleitung mit dem deutlichen Charakter eines Trauermarsches. Da der Entstehungsanlass eine Totenmesse für zwei Personen, und zwar für zwei immerhin regional bedeutende Persönlichkeiten, war, könnte man annehmen, dass aus diesem praktischen Grunde die Einleitung (zum Hineintragen zweier Särge?) eine längere Dauer haben musste. Vielleicht sollte sie aber auch lediglich zur besonders feierlichen Einstimmung dienen, da auch das übrige Werk überwiegend einen feierlichen Charakter aufweist.

Der *Introitus* ist in verschiedene Abschnitte unterteilt, die sich in ihrer Taktart und teilweise in der Tempovorschrift unterscheiden. Einleitung und erster Teil stehen im c -Takt, was zu einer schreitenden Einleitung gut passt. Der Textteil „Et lux perpetua“ wechselt zum $\frac{2}{2}$ -Takt und zur Vorschrift *Gay*, so dass passend zum Text hier ein wesentlich beschwingterer, fröhlicherer Charakter erscheint. Das ewige Licht wird hier also in sehr positiver Weise beschrieben.

Beim „Te decet“ wechselt die Taktart zum $\frac{3}{4}$ -Takt, der häufig für nicht überschwängliche, aber doch freudige Inhalte gewählt wird, und vor allem auch für Gott preisende, ihn namentlich nennende Texte. Beim „Exaudi“ folgt wieder der eher feierliche c -Takt. Der Schlussteil entspricht dem Anfang, so dass ein stetiger Tempowechsel auftritt.

Die genaue Struktur des *Introitus* sieht folgendermaßen aus:

A 1-161

1-66	Lentement c			
1-34	Symphonie	VI+Fl, 2 Vla, Bc		F
35-66	Solo T	VI+Fl, 2 Vla, Bc	„Requiem ...“	F - C - F
66-161	<i>Gay</i> $\frac{2}{2}$			
66-81	Überleitung	VI+Fl, 2 Vla, Bc		F
81-107	Soli SB	Bc	„Et lux ...“	F
107-127	Chor SATTB	VI+Fl, 2Vla, Bc	„Et lux ...“	F - C - F - B
127-139	Zwischenspiel	VI+Fl, 2Vla, Bc		B - g
139-149	Solo B	VI+Fl sol., Bc	„Et lux ...“	g - d
149-161	Chor SATTB	VI+Fl, 2Vla, Bc	„Et lux ...“	d - C - F

B 162-303

Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

162-267	Soli $\frac{3}{4}$			
162-183	Solo S	Bc	„Te decet ...“	F - C - F
183-202	Zwischenspiel	VI+Fl, 2Vla, Bc		F
202-225	Solo B	VI+Fl, 2Vla, Bc	„Et tibi ...“	F - C - F
225-244	Zwischenspiel	= 183-202		
244-261	Soli SB	VI+Fl sol., Bc	„Et tibi ...“	F
261-267	Nachspiel	VI+Fl sol., Bc		F
267-303	Chor c			
267-303	Chor SATTB	VI+Fl, 2Vla, Bc	„Exaudi ...“	F - B - C - g - F
A 303-310	= 31-38			
39-161	d. c.			

Somit entspricht die ABA-Form nicht der Unterteilung durch die Tempovorschriften und Taktarten. Durch die Wiederholung des gesamten ersten Teils erreicht der *Introitus* einen noch größeren Umfang; den größten Teil nimmt die Antiphon ein, während der Vers weniger Takte umfasst, und innerhalb der Antiphon besonders die Textzeile „et lux perpetua luceat eis“, die fast zwei Drittel des A-Teils in Anspruch nimmt. Dies entspricht auch der Menge der Textwiederholungen, die in der Textbetrachtung in Kapitel 7.3.2 dargestellt wurde.

Die Harmonik ist im ersten Abschnitt bis Takt 66 insgesamt nicht besonders abwechslungsreich; meist erklingen nur Grundakkorde, die über längere Zeit beibehalten werden, und die erste Modulation überhaupt – von F-Dur in die Dominante C-Dur – erfolgt erst in Takt 46. Der begleitende Orchestersatz unterstützt dieses etwas starre, statische Klangbild, indem er nur akkordisch den Chorsatz oder Solisten begleitet. Der Chorsatz ist auch meist nur akkordisch-homophon. Interessantere melodische Elemente erscheinen vorwiegend in den solistischen Abschnitten.

Der Abschnitt wird in sehr deutlicher Weise durch ein einziges rhythmisches Motiv, nämlich eine einfache Achtelpunktierung, geprägt:



Notenbeispiel 8.4: Gi1, *Introit* T. 1

Diese Punktierung ist die einzige auffallende rhythmische Gestaltung im Satz, der ansonsten vorwiegend aus geraden Vierteln und einigen Halben und Ganzen besteht. Dies entspricht dem Rhythmus der typischen französischen Ouvertüre. Im Tenorsolo tritt der gleiche Rhythmus, aber melodisch abgewandelt, auf:

VI,Fl/T

Re - - qui-em ae - ter - - nam

Notenbeispiel 8.5: Gi2, *Introit* T. 5–8/35–38

Auch in anderen Motiven erscheinen immer wieder ähnliche Punktierungen, als Viertelpunktierter z. B. bei den Worten „et lux perpetua“ (ab T. 84), „Deus“ (ab T. 165), „Hymnus“ (ab T. 176), „tibi“ (ab T. 203), „Jerusalem“ (ab T. 207), „orationem“ (ab T. 272) und „veniet“ (ab T. 280). Dies sind diejenigen Worte, die mehrmals oder sogar bei jedem Erklingen mit dieser Punktierung versehen sind. Es sind meist nicht die Worte, die Gilles bereits durch häufige Wiederholungen hervorhebt⁵, sondern entweder die Schlüsse oder die Höhepunkte der Phrasen, also das Ziel, das nach den Wiederholungen erreicht wird.

Der zweite Abschnitt, der ja auch die Anweisung *Gay* trägt, ist im Gegensatz zum ersten Teil geradezu fröhlich und erinnert an einen barocken Tanzsatz. Auch dieser Teil weist eine recht lange instrumentale Einleitung auf, die hier ja nicht mehr die oben genannte Ursache haben kann. Eventuell haben die relativ umfangreichen Instrumentalteile tatsächlich den Zweck, die Festlichkeit des Anlasses wegen der Bedeutung der verstorbenen Persönlichkeiten zu unterstreichen.

Hier erscheint ein neues, vom ersten Motiv gänzlich verschiedenes zweites Motiv, das mit einer Dreiklangsbrechung beginnt, die dann in einen virtuoson Achtellauf mündet. Dadurch gewinnt der Abschnitt ein schnelles Tempo und einen fröhlichen, schwungvollen Ausdruck. Auch das Wort „luceat“ wird hier durch eine bestimmte rhythmische Gestaltung (in zwei Formen) vertont:

Chor

lu - ce - at lu - ce - at

Notenbeispiel 8.6: Gi3, *Introit* T. 86/104–105

Diese rhythmische Form erscheint auch in anderen Werken häufig bei diesem Wort, da der musikalische Rhythmus dem Sprachrhythmus folgt. Hier wirken vor allem die später (ab T. 112) erscheinenden jubelnden Ausrufe des Chores sehr freudig. Die Bewegung wird durch das nun einsetzende Wechselspiel zwischen Sopran- und Basssolo gesteigert, und der Klang wird durch die Sopranstimme heller. Weiterhin kommt es in diesem Teil zu mehr Modulationen als bisher, und es erklingen weitere Tonarten wie B-Dur, g-Moll und d-Moll, nun also auch Molltonarten. Der Satz wird durch die Achtelketten und die Aufgabe der Homophonie interessanter und vielfältiger.

⁵ Vgl. dazu Kapitel 7.3.2.

Insgesamt findet eine Steigerung durch die Zunahme der Stimmen statt; erklingt in der Antiphon zunächst nur eine Solostimme, beginnt bei der Beschreibung des Lichts schon ein Duett, das schließlich in einen Chor mündet, der mit dem gleichen Text auch die gleiche Motivik übernimmt und so die vorigen Aussagen bekräftigt. Nach einem Basssolo erklingt wiederum ein Choranteil, so dass der sehr umfangreiche Abschnitt durch die verschiedenen Besetzungen unterschiedliche Klangfarben aufweist.

Es wird vor allem das Bild des „Lichts“ versinnbildlicht. Das Bild der Ewigkeit wird auch deutlich, indem das Wort entweder auf langen Notenwerten (z. B. in T. 88, 99 f., 102–104, 114–116, 143–146, 155–157 und 157–158) oder als Melisma auf Achtelketten (Takt 84, 88 f., 95 f., 100 f., 103 f., 108–110, 110 f., 114 f., 122 f. und 151 f.) erklingt. Die Achtelketten unterstützen allerdings nicht nur die Darstellung der Ewigkeit, sondern vor allem den fröhlichen Ausdruck. Der Gedanke an das ewige Licht ist hier also uneingeschränkt positiv dargestellt.

Nach diesem Abschnitt erklingen mehrere solistische Abschnitte, das Sopransolo „Te decet hymnus“, das Basssolo „Et tibi reddetur“ sowie das Duett „Et tibi reddetur“, die wieder gelassener, aber doch heiter und froh wirken. Eine Beruhigung tritt hier auch durch die Minderung der Modulationen ein sowie durch die kleinere Besetzung. Durch den Dreiertakt und ein auftaktiges, in eine Achtelkoloratur mündendes Motiv wirkt der Abschnitt freudig schwingend und positiv. Gerade der Auftakt mit einer aufsteigenden Quarte wird oft eingesetzt, um eine solche Wirkung zu erzielen.

Die Abschnitte sind hier sehr klar strukturiert: Soloteile wie Zwischenspiele enden jeweils mit Ganzschlüssen (T. 183, 202, 225, 244, 261 und 267), bei Einschnitten innerhalb der Abschnitte erklingen Halbschlüsse (T. 192, 208, 221, 231, 234, 240, 250 und 254) oder Ganzschlüsse (T. 173, 177, 210, 214 und 259). Somit ergeben sich sehr klare Trennungen zwischen den Teilen und klare Taktgruppen ohne fließende Übergänge.

Am ausdrucksstärksten von allen Textabschnitten des *Introitus* ist wohl die Stelle „Exaudi ...“ vertont. Hier erklingt ein der Sprachbetonung entsprechendes Motiv, dessen Schwerpunkt auf der Silbe „-au-“ liegt. Durch die mehrmalige Wiederholung dieses Ausrufes, der nun wieder – nach längeren Solopassagen – im fünfstimmigen Chor erklingt, wird der sehr bittende, fast auffordernde Charakter noch vertieft. Diese intensive musikalische Umsetzung entspricht der Textgestaltung, durch die bereits ein Schwerpunkt auf diesen Abschnitt gesetzt wurde. Die musikalischen Schwerpunkte entsprechen also allgemein den durch die Textbehandlung gesetzten Schwerpunkten⁶.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Gilles jeweils ganzen Textabschnitten einen einheitlichen Ausdruck verleiht. Die einzelnen Teile kontrastieren recht stark. Jedoch finden sich wenige genaue Umsetzungen einzelner Worte durch bestimmte musikalische Mittel. Ansatzweise zeigen sich solche Versuche beim Wort „Dominus“, das durch eine aufsteigende Linie bis zum hohen G (Tenorsolo, T. 43) vertont wird, sowie durch den intensiven Ausdruck auf einzelnen Worten wie „Exaudi“, jedoch nicht in besonders auffälliger Weise.

⁶ Vgl. Kapitel 7.3.2.

Das *Kyrie* weist zwar traditionellen Aufbau – *Kyrie I, Christe, Kyrie II* – auf, jedoch ist der Einschnitt zwischen *Kyrie I* und *Christe* nicht so deutlich wie zwischen *Christe* und *Kyrie II*, wo ein Taktwechsel und ein Wechsel von Solostimmen zum Chor stattfindet.

Die Struktur des Satzes ist folgende:

A 1-21	Kyrie I – Solo	$\frac{3}{4}$		
1-11	Solo T		Bc	F
11-21	Zwischenspiel		Fl+Vl, 2 Vla, Bc	F
B 22-40	Christe – Duett	$\frac{3}{4}$		
22-28	Duett AT		Bc	F - d
28-31	Zwischenspiel		Fl+Vl, 2 Vla, Bc	d - F
31-35	Duett AT		Bc	F - C
35-36	Zwischentakt		Fl+Vl, 2 Vla, Bc	C
36-38	Duett AT		Bc	C
38-40	Zwischenspiel		Fl+Vl, 2 Vla, Bc	C
C 40-51	Kyrie II – Chor	c		
40-51	Chor SATTB		Fl+Vl, 2 Vla, Bc	C - g - F

Hier zeigt sich – in kürzerer Form – also ein ähnlicher Aufbau wie im *Introitus*, indem die Besetzung sich vom Tenorsolo über ein Duett bis zum Chor steigert.

Vom Ausdruck her ist das *Kyrie* dem Beginn des *Introitus* recht ähnlich: Es steht in der gleichen Tonart, hat die gleiche Besetzung, verlangt eher getragenes Tempo und zeigt ebenfalls ein punktiertes Motiv, das dem Beginn des Tenorsolos im *Introitus* gleicht. Weiterhin beginnt auch dieser Satz mit einem Tenorsolo; allerdings gibt es hier keine instrumentale Einleitung.

TI $\frac{3}{4}$
 Ky - ri - e e - le - i - son

Notenbeispiel 8.7: Gi4, *Kyrie* T. 1–3

In diesem Motiv ist das Wort „Kyrie“ durch eine aufsteigende Figur, wiederum durch eine aufsteigende Quarte, vertont, die dem Motiv einen auffordernden, bittenden Ausdruck verleiht, während das Wort „eleison“ eine fallende Melodielinie mit einer Art Seufzer zeigt, wodurch ein demütig bittender Charakter entsteht. Im Duett „Christe eleison“ zeigen beide in Terzen parallel geführte Stimmen fallende Linien, so dass diese Wirkung sich hier noch verstärkt. Dies passt zur Textgestaltung, da hier das Wort „eleison“ häufiger als das Wort „Kyrie“ erklingt. Der Takt wird durch die hemiolische

Gestalt des Motivs verschleiert, was einen schwebenden, fast unsicheren Charakter verursacht. Insgesamt ist der Satz zunächst recht ruhig und verhalten.

Dieser Ausdruck verändert sich im zweiten *Kyrie*: Durch die gerade Taktart wirkt der Satz majestätisch schreitend, durch den vollen Chor kraftvoller und durch die kürzere Punktierung (nun Achtelpunktierte und Sechzehntel, also doppeltes Tempo) prächtiger. Somit steht hier eher die Preisung, weniger das Flehen um Erbarmen im Mittelpunkt. Der Satz wird an dieser Stelle auch wesentlich komplizierter und zeigt polyphone Ansätze, wodurch das punktierte Motiv noch besser zur Geltung kommt, indem es einmal aus der einen, dann aus der anderen Richtung erschallt.

Auch im Ausdruck steigert sich also der Satz vom Anfang bis zum Ende; dies geht einher mit der Textgestaltung, da die Zahl der Wiederholungen auch immer größer wird⁷.

8.1.3 Campra: Introitus und Kyrie

Genau wie Gilles vertont auch Campra *Introitus* und *Kyrie* in zwei getrennten Sätzen. Auch in anderen in dieser Zeit entstandenen Werken ist dies meist der Fall; der in Frankreich teilweise anzutreffende Brauch, diese beiden Teile in einem Satz zu vertonen, scheint demnach erst später aufzukommen. Betrachtet man einige strukturelle Merkmale, ist der *Introitus* bei Campra der Vertonung von Gilles recht ähnlich: Auch hier besteht der Satz aus mehreren, sich durch eigene Taktarten und Anweisungen voneinander abhebenden Teilen; er weist einen ähnlichen Aufbau auf (ein langsamer Beginn, ein schneller „et lux“-Teil und mittlere Tempi im „Te decet“ und im „Exaudi“), die gleiche Orchesterbesetzung (Flöten und Violinen zusammengefasst, zwei Violinen und Generalbassgruppe), die gleiche Grundtonart F-Dur und sogar teils ähnliche Motivik wie beispielsweise beim „luceat“ und beim „Exaudi“. Dennoch gibt es auch wesentliche Unterschiede: Campras Komposition zeigt eine viel kompliziertere Satztechnik und wirkt viel ausdrucksstärker als das relativ schlichte, eher statische Werk Gilles'. Baker spricht vom *Introitus* als einem „Beispiel für seine Meisterschaft in der Behandlung eines mittelalterlichen Cantus firmus mit den Mitteln der Renaissancepolyphonie.“⁸

Der Satz besitzt die folgende Struktur:

A 1-89	Lentement $\frac{2}{2}$		
1-20	Symphonie	VI, 2 Vla, Bc	F
21-54	GrCh SATBarB	VI, 2 Vla, Bc	„Requiem ...“ F
54-58	Zwischenspiel	Fl+VI, 2 Vla, Bc	F
58-89	GrCh SATBarB	Fl+VI, 2 Vla, Bc	„et lux ...“ F

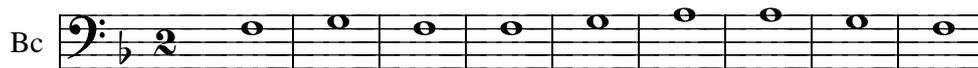
⁷ Vgl. Kapitel 7.3.2.

⁸ [Baker 2002, S. 3]

B 90-116	Gracieux c			
90-97	Solo T	Bc	„Te decet ...“	F - C
97-116	Trio ATBar	VI, 2 Vla, Bc	„Exaudi ...“	
97-101	Trio ATBar	VI, 2 Vla, Bc	„Exaudi ...“	F - d
101-106	Trio ATBar	Bc	„Ad te ...“	d - B - g
106-111	Trio ATBar	VI, 2 Vla, Bc	„Exaudi ...“	g - C - F
111-113	Trio ATBar	Bc	„Ad te ...“	F
113-116	Trio ATBar	VI, 2 Vla, Bc	„Ad te ...“	F
A' 21-89	d. c.			

Wie in *GillesMM* wird also auch hier der erste Teil, die instrumentale Einleitung ausgenommen, wörtlich wiederholt.

Der Satz basiert auf mehreren unterschiedlichen Motiven. Das erste erscheint interessanterweise zunächst nicht als Melodie in einer der Melodiestimmen (Violine, Flöte), sondern als Bassstimme im Basso continuo; mit dieser Bassfigur beginnt das Stück. Der Bass ist an die gregorianische Intonation des Textes angelehnt:



Notenbeispiel 8.8: Ca1, *Introite* T. 1–9

Mit diesem Motiv, nun als Melodie – jedoch wieder zuerst in der Bassstimme, nun im Chorbass –, beginnt auch der Chor mit dem Text „Requiem aeternam“, bei dem an dieser Stelle im zweiten Takt eine für dieses Wort typische Punktierung eingefügt wird; nun wird das Motiv durch imitatorische Einsätze gestaltet. Somit besteht auch hier eine motivische Verbindung zwischen Einleitung und Vokalteil. Die in der Einleitung in den Violinen erklingende Melodie (T. 3,2–6) tritt dagegen im Chor zunächst nicht auf, dafür aber in abgewandelter Form in den Violinen (als Begleitung der Imitation des Chores in T. 21 ff.), später dann in wiederum abgewandelter Form auch im Chor als „dona“-Motiv. An diesem Beispiel zeigt sich schon die ausgefeilte, teilweise sehr differenzierte und komplizierte motivische Arbeit, die Campras Satztechnik auszeichnet.

Ansonsten ist der Satz eine Mischung aus Imitationen, homophonen Elementen und kontrapunktischem Satz: Die Einleitung beginnt mit dem genannten Motiv Ca1 und der Melodie in den Violinen als Gegenstimmen zueinander, wobei die Melodiestimme von den übrigen Instrumenten akkordisch begleitet wird; ab Takt 9 geht der Satz dann in einen vierstimmigen Kontrapunkt über. Nach einer Sequenz, einer Art Fauxbourdon, und nach einem verstärkten Halbschluss erfolgt dann ein Ganzschluss in F-Dur, womit der Choreinsatz vorbereitet ist.

Auch der erste Choranteil beginnt imitatorisch, indem das erste Motiv in allen fünf Stimmen nacheinander erklingt, allerdings nicht überall in Originalgestalt. Ziemlich schnell, ab Takt 27, erklingen dann zahlreiche, in allen Stimmen verteilte Einsätze mit dem Wort

„dona“, das so besonders hervorsteht, wie schon die Textbetrachtung im vorigen Kapitel gezeigt hat⁹:

T. 27,2 Sopran – T. 29,2 Sopran – T. 30,1 Bariton – T. 30,2 Tenor

T. 32,1 Bariton – T. 32,2 Sopran – T. 33,1 Tenor

Gleichzeitig erklingt als eine Art *cantus firmus* das erste Motiv „Requiem“ im Bass und ein abgewandeltes erstes Motiv als Imitation im Alt.

Ab Takt 36 erklingt dann das zweite Motiv der Einleitung in abgewandelter Gestalt im Chor, nun als „regelrechte“ Imitation des Textes „dona eis ...“ in vier Stimmen von oben nach unten nacheinander:

T. 36,1 Sopran – T. 37,1 Tenor – T. 38,1 Bariton – T. 39,1 Bass

Auch in diesem Abschnitt wird diese Imitation mit einer zweiten, gleichzeitig ablaufenden Imitation einer Abwandlung bzw. Abspaltung des „Requiem“-Motivs, hier als Punktierung, kombiniert. Nun erklingt also doch noch die typische Punktierung auf dem Wort „Requiem“. Diese Punktierung mündet in einigen Stimmen (Alt T. 37, Sopran T. 43) in einen sehr lange gehaltenen Ton, der als Sinnbild für die Ruhe, insbesondere für die ewige Dauer dieser Ruhe stehen soll. Im Bass erklingt, wie schon im vorigen Teil, eine Art *cantus firmus* in ganzen oder mehrfach übergebundenen ganzen Noten, nun mit dem Text „dona eis Domine“. Weiterhin fällt noch die Gestaltung des Wortes „Domine“ auf, denn dieses Wort wird ebenfalls punktiert gesungen und erklingt außerdem auf aus der Melodie besonders hervorstechenden Spitzentönen. Das Wort wird auf diese Weise besonders stark hervorgehoben, ist jeweils das Ziel der Phrase und wird gleichzeitig in Zusammenhang mit dem Wort „Requiem“ gebracht. Die aufsteigende Linie zu diesem Wort hin könnte als Aufstieg zum Herrn, also in den Himmel, angesehen werden.

Der zweite große Chorabschnitt, „et lux ...“, wird durch ein bewegtes neues Achtelmotiv im Orchester eingeleitet:

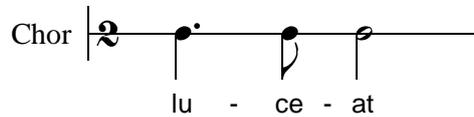


Notenbeispiel 8.9: Ca2, *Introite* T. 54 ff.

Dieses Motiv erzeugt einen neuen, heiter beschwingten Charakter; es ähnelt sehr dem entsprechenden Motiv in *GillesMM*. Im wiederum imitatorischen Satz des Chors erklingen ebenfalls ab Takt 62 ähnliche Achtelfiguren, so dass der Chorsatz hier schon recht virtuos wird. Der Satz gewinnt durch eine ebenfalls eher bewegte Stimme (in durchlaufenden Viertelnoten) im Basso continuo noch an Bewegung, wobei aber die Harmonien trotzdem nicht viertelweise wechseln. Die Violinen gehen zwar prinzipiell mit dem Sopran *colla parte*, jedoch in ausgezierter Form. So entsteht ein sehr „bunter“ Satz voll Schwung und Bewegung.

⁹ Vgl. Kapitel 7.4.2.

Ab Takt 63 erklingt ein dem in *GillesMM* verwendeten Motiv sehr ähnliches „luceat“-Motiv; es weist den gleichen Rhythmus auf und wird in gleicher Weise angewandt, hier jedoch noch wesentlich häufiger und in einem weitaus polyphonerem Satz.



Notenbeispiel 8.10: Ca3, *Introite* T. 63 ff.

Es entsteht folgende Struktur:

	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81
S	3,2	2,3						3	2		3A			3		3	2			3
A		3	2	3		3			1'			3	3			3		3		3
T						3							3		3		3	3		3
Bar						1'														3
B								1'				3A			3A		3			3

Legende:

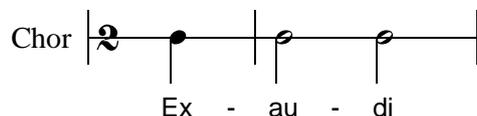
- 1' = Ca1 abgewandelte Form
- 2 = Ca2
- 3 = Ca3
- 3A = Ca3 augmentierte Form

So erklingt das Wort „luceat“ in Form frohlockender Ausrufe nahezu ständig und immer aus unterschiedlichen Richtungen, bis ab Takt 81 – als gemeinsame Schlussbekräftigung! – alle Vokalstimmen wieder zusammenfinden. Nun erklingen homophone Ausrufe des Chores im Wechsel mit den fröhlichen Achtelfiguren des Orchesters, bis schließlich alle zusammen den Teil beschließen. Auch Campra setzt also seinen Schwerpunkt auf die besonders freudige Ausgestaltung des Lichtes und des Leuchtens.

Innerhalb des Teils findet eine Steigerung bis zum Schluss statt: Die Begleitung wird immer komplizierter, die Virtuosität der einzelnen Stimmen wird größer, die Bewegung nimmt zu, und auch die Harmonik wird komplizierter. Letzteres geschieht hauptsächlich durch die zahlreichen Vorhalte und Durchgänge, die die Harmonien verschleiern, sowie durch den Einsatz von mehr Zwischendominanten und Mollparallelen, insbesondere der Subdominantparallele. In den Kadenzten treten häufig eben diese Subdominantparallele sowie die Dominante mit Septe und Quartvorhalt auf. Hierin unterscheidet sich die Harmonik Campras von derjenigen in Gilles' Werk.

Im zweiten Abschnitt (B) fällt vor allem der schnelle Wechsel der Besetzungen (alle paar Takte) auf, wodurch ein recht farbiges Klangbild entsteht.

Das bei der Textstelle „Exaudi“ verwendete Motiv erinnert rhythmisch an das entsprechende Motiv in *GillesMM*; es besteht ebenfalls aus einer Viertelnote als Auftakt und einer Halben als Schwerpunkt auf der (auch sprachlich betonten) Silbe „-au-“.



Notenbeispiel 8.11: Ca4, *Introite* T. 107–108

Jeweils bei der Textstelle „ad te omnis caro veniet“ verstummen alle Instrumente außer dem Basso continuo, so dass diese Zeile sich abhebt: als nicht unbedingt positive, aber unumstößliche Erkenntnis.

Das *Kyrie* steht interessanterweise in der Tonart dorisch auf f bzw. in f-Moll (es schwankt zwischen Kirchentonart und Molltonalität, tendiert aber durch das fast stets hinzugefügte Des eher zu f-Moll). Diese Tonart lässt schon vermuten, dass Campra nicht die Preisung Gottes, sondern das Flehen um Erbarmen in den Vordergrund stellt. Dies deckt sich mit den Beobachtungen bei der Textanalyse¹⁰. Allerdings trägt der Satz auch die Bezeichnung „*Gracieux*“, was dennoch einen leichten, vielleicht tänzerischen Charakter erwarten lassen würde.

Das *Kyrie* ist zwar dreiteilig, jedoch ist der Einschnitt zwischen *Kyrie I* und *Christe* weniger deutlich als der zweite Einschnitt. Das Stück weist folgende Struktur auf:

A 1-38	Kyrie I und Christe		
1-8	Einleitung	Fl+Vl (sol.), Bc	f
8-23	Kyrie I, Solo T	Fl+Vl, Bc	f - As
24-38	Christe, Solo Bar	Fl, Bc	As - b - As - Es - c
B 39-104	Kyrie II		
39-68			
39-46	GrCh SATBarB	Fl+Vl, 2 Vla, Bc	f
46-51	Zwischenspiel	Fl+Vl, 2 Vla, Bc	f - As
51-62	GrCh SATBarB	Fl+Vl, 2 Vla, Bc	As - c
62-68	Zwischenspiel	Fl+Vl, 2 Vla, Bc	c - As - Es
68-104			
68-72	PtCh SAT	Fl+Vl, 2 Vla, Bc (sol.)	Es - f
72-104	GrCh SATBarB	Fl+Vl, 2 Vla, Bc	f - b - f

Wie in *GillesMM* sind also *Kyrie I* und *Christe* solistisch, während das *Kyrie II*, das einen wesentlich größeren Umfang hat, vom Chor gesungen wird. Ebenso ist das *Christe*

¹⁰ Vgl. Kapitel 7.4.2.

modulationsreicher als das erste *Kyrie*. Anders als bei Gilles gibt es keine Taktwechsel innerhalb des Satzes.

Der Satz weist nur zwei prägnante Motive auf. Das erste besteht aus zwei Teilen, die durch einen punktierten Rhythmus geprägt sind; der eine Teil gehört zum Wort „Kyrie“, der zweite zum „eleison“ – er findet sich dann auch im *Christe*, das auch ein eigenes „Christe“-Motiv aufweist:

VI, Fl

TI

Ky - ri - e e - le - i - son

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is for VI, Fl (Violin and Flute) and the bottom staff is for TI (Tenor). Both staves are in 3/4 time and G minor. The VI, Fl part starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a dotted quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The TI part starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a dotted quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. A plus sign (+) is placed above the final note of each staff.

Notenbeispiel 8.12: Ca5, *Kyrie eleison* T. 1–4 und T. 8–11

Bar

Chri - ste

Detailed description: This block contains a single staff of musical notation for the Baritone part. The staff is in 3/4 time and G minor. It starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note Bb2, a quarter note C3, a dotted quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. A plus sign (+) is placed above the final note.

Notenbeispiel 8.13: Ca6, *Kyrie eleison* T. 24–25

Das „Kyrie“-Motiv Ca5 entspricht rhythmisch dem „luceat“-Motiv Ca3. Der Satz beginnt mit dem ersten Motiv *unisono* in den Flöten und Violinen ohne Basso continuo oder andere akkordische Begleitung. Die prägnante Punktierung bestimmt auch im übrigen Satz stets das Wort „Kyrie“. Dieser Beginn wirkt durch die hohen Instrumente allein sehr zart. Die Weiterführung wirkt durch die Aufwärtssprünge zur Quarte und kleinen Sexte sehr ausdrucksvoll; diese Melodik unterstreicht den flehenden Charakter der Bitte um Erbarmen, „eleison“. Gleichzeitig erfolgt schon eine Imitation des Motivkopfes durch den Basso continuo.

Die Tenorstimme setzt – ebenso wie zu Beginn die Flöten und Violinen – zunächst ganz allein ein und wiederholt so die eindringliche Anrufung mit Worten. Baker nennt dies ein „dramatisches Arioso“¹¹; dieser Beginn wirkt jedoch weniger dramatisch als bittend und demütig.

Das zweite Motiv, das im *Christe* erscheint, hat durch die fallende Terz noch deutlicheren Rufcharakter. Durch die Imitation des Motivkopfes in den Flöten einen Takt nach dem Baritoneinsatz mischen sich hier Vokal- und Instrumentalstimme. Das Wort „eleison“ wird dem vorangestellten „Christe“ jeweils angehängt und ähnlich gestaltet wie im *Kyrie I*.

¹¹ [Baker 2002, S. 3]

Im zweiten *Kyrie* ändert sich vor allem die Besetzung grundlegend: Sowohl *Grand* als auch *Petit Chœur* singen nun, und zum Orchester treten die Violen hinzu. Motivisch basiert auch dieser Teil auf den bisherigen Motiven des *Kyrie I*, jedoch erscheint hier eine andere Verwendung der Motive durch andere Satztechniken: eine Mischung aus homophonem Blocksatz (z. B. in T. 73–76), Wechselspielen zwischen Stimmgruppen (z. B. T. 39–42, 51 ff. und 68–72) und auch wieder Imitationen bis zur Polyphonie (T. 56 ff.). Vor allem tritt hier neu das rhythmische Element hinzu, indem durch die Wechselspiele gleiche oder verschiedene Rhythmen gegeneinander gesetzt werden; dadurch gewinnt der Satz an klanglicher Komplexität. Ein anschauliches Beispiel dafür sind die Takte 39 bis 46:

Wechselspiel S – ATBarB Polyphonie homophoner Schluss

Notenbeispiel 8.14: CaKy39, *Kyrie eleison* T. 39–46

Weiterhin steigert sich hier noch die harmonische Dichte durch mehr und schnellere Modulationen, teilweise auch durch die Verwendung harmonischer Sequenzen, z. B. in Takt 62 ff.:

$$c \quad C^7 \quad f^6 \quad D_{\frac{3}{2}}s^{7<} \quad g^6=Es^3 \quad As \quad f \quad B \quad g^6=Es$$

Diese Sequenz, die von c-Moll nach Es-Dur moduliert, ist gleichzeitig auch melodische Sequenz und bereitet den nächsten Chorteil (*petit chœur*) vor. In diesem wird wiederum mithilfe einer Sequenz, hier mit einer Quintfallsequenz (T. 68–72), von Es-Dur nach f-Moll moduliert. Eine andere Art der Modulation ist der Weg über Gegenklänge, den Campra in Takt 76 zur Modulation von f-Moll nach b-Moll verwendet:

$$\begin{array}{ccccccc} \textcircled{f:} & t & tG & sG & & & \\ & & \textcircled{b:} & tG & s^6 & D_{\frac{8-7}{}} & t_{\frac{3}{}} \end{array}$$

Campra gestaltet also auch Modulationen nicht mit den einfachsten möglichen Mit-

teln, sondern auf kunstvolle und klanglich wesentlich erweiterte Weise. Auch durch die Wahl der Tonarten an sich findet schon eine Erweiterung des Klangraumes statt, indem durch b-Moll und die hinzutretenden Vorzeichen eine Verdunkelung des Klanges und damit eine Intensivierung des musikalischen Charakters stattfindet. Diese Wirkung wird noch dadurch unterstützt, dass Campra gerade bei dieser Wendung nur die Männerstimmen mit absteigender Melodik verwendet.

Sequenzen setzt Campra häufig in Verbindung mit dem „solistischen“ Erscheinen einzelner Stimmgruppen wie dem *petit chœur*, den Männerstimmen oder nur dem Sopran ein. Er verbindet so die harmonische Weitung mit einer Einschränkung der Besetzung, was einen interessanten und intensiveren, aber trotzdem sehr gleichmäßig ausbalancierten Klang erzeugt.

Auch die motivische Dichte nimmt im Verlauf des Satzes immer weiter zu; zusätzliche Komplexität entsteht durch das meist gleichzeitige Erklingen der Worte „Kyrie“ und „eleison“. Der Höhepunkt wird kurz vor Schluss des Satzes erreicht, wo gleichzeitig mit extrem vielen Motivteilen noch ein Quintstieg erklingt:

	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104
S	Ca5		Ca6		Ca5				Ca5		Ca6	Ca6	Ca6	Ca6
A		Ca5		Ca6		Ca6		Ca6		Ca6		Ca6	Ca6	Ca6
T		Ca5		Ca6	Ca5			Ca5		Ca6		Ca6	Ca6	Ca6
Bar		Ca5		Ca6		Ca6	Ca6A	Ca6A	Ca5		Ca6	Ca6	Ca6	Ca6
B		Ca5		Ca6		Ca6		Ca5				Ca6	Ca6	Ca6
	f	Des		As	Es	b	f	C				f	C	f
ⓕ:	t	tG					t	D				t	D	t
Quintstieg												GS in f		

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es hier schwieriger als in *GillesMM* ist, klare Abgrenzungen von Unterabschnitten oder Phrasen auszumachen, da häufig fließende Übergänge auch zwischen Instrumental- und Vokalteilen stattfinden. Dadurch wirkt die Musik auch weniger statisch.

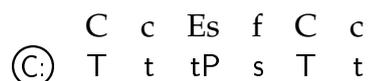
Es herrscht eine große motivische Dichte durch die ständige Verwendung von sechs verschiedenen Motiven und deren Mischungen. Dabei werden schon häufiger als in den bisher betrachteten Werken einzelne Worte besonders gestaltet. Die Instrumentalstimmen sind nicht ausschließlich *colla parte* geführt, sondern haben eigene Aufgaben. Trotz des komplizierten Satzes wirkt die Musik doch ruhig und heiter. Es lassen sich aber auch gewisse Gemeinsamkeiten mit den vorher betrachteten Werken in Form ähnlicher Motivik bei bestimmten Worten feststellen.

8.1.4 Gossec: Introitus

Gossec ist der einzige der hier behandelten Komponisten, der kein *Kyrie* vertont hat¹². Dafür ist der *Introitus* extrem lang und – hier erstmals – nicht nur intern in Abschnitte, sondern tatsächlich in sechs einzelne Sätze unterteilt. Diese weisen sehr unterschiedliche Längen, Tonarten, Tempoangaben und Besetzungen auf, so dass bereits hier eine große musikalische Vielfalt entsteht¹³.

Von den sechs Sätzen sind die Ecksätze sowie der dritte Satz eher lang, insbesondere die den Teil beschließende Fuge, der zweite und fünfte Satz sind am kürzesten, so dass die größer angelegten Sätze den Rahmen bzw. den Mittelpunkt des Teils bilden. Insgesamt umfasst der *Introitus* 631 Takte, eine Länge, die in den bisherigen Werken nicht ansatzweise erreicht wurde und auch in späteren Vertonungen allenfalls bei den langen Textteilen, *Sequenz* oder *Offertorium*, auftritt. Dies zeigt schon die enormen Dimensionen von Gossecs Komposition.

Die Tonarten sind verwandt und bilden eine logische Abfolge innerhalb der Grundtonart C-Dur, allerdings keine herkömmliche Kadenz:



Eine Besonderheit der Vertonung besteht darin, dass die instrumentale Einleitung an sich schon einen unabhängigen Satz bildet, der sogar länger als die Vertonung der Antiphon – an sich ein wichtiger Teil des *Introitus*! – ist. Die *Introduzione* besitzt den folgenden Aufbau:

A	1-13	Orchestertutti	Go1	C	(HS)
B	14-30	Tutti ohne Hr und Pk	Go2	Es - B - d	(HS)
A'	31-35	Tutti ohne Pk	Go1	D	(HS)
B'	36-55	Tutti ohne Pk	Go2, Chromatik	F - C	(HS)
A''	56-69	Tutti ohne Pk	Go1	C	(GS)

Die *Introduzione* weist auch eine größere Besetzung mit Holzbläsern, Streichern und Pauken auf und steht in C-Dur. Damit entsteht zu Beginn ein festlicher, prächtiger Charakter. Es ist zu vermuten, dass diese Totenmesse für eine wichtige Persönlichkeit gedacht war und diese mit dieser Musik geehrt werden sollte¹⁴.

Der festliche Eindruck wird durch die Vorschrift *Grave*, durch den *alla-breve*-Takt,

¹² Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel 7.5.2.

¹³ Siehe Kapitel 7.5.3.

¹⁴ Hier können leider nur Vermutungen geäußert werden, die sich aus der Musik ergeben, da außer der Widmung und nicht gesicherten Theorien (vgl. Kapitel 6.3.5) nichts Genaues über den unmittelbaren Entstehungsanlass bekannt ist.

durch die zunächst schlichte Harmonik (die Tonart C-Dur wird in ihrer Wirkung durch den einfachen Wechsel zwischen Tonika und Dominante während der ersten neun Takte verstärkt) und die Verwendung eines punktierten, fanfarenartigen Motivs mit einer Echowirkung unterstützt:



Notenbeispiel 8.15: Go1, *Introduzione* T. 1

Diese Einleitung wird wegen des verwendeten punktierten Rhythmus teilweise als „Trauermarsch“¹⁵ beschrieben; der punktierte Rhythmus allein jedoch macht noch keinen Trauermarsch aus, wenn alle übrigen Merkmale wie Instrumentation, Harmonik und Motivik dem entgegen wirken: Diese rhythmische Gestaltung tritt auch in bewusst festlichen Musiken, in Lobgesängen für Gott oder auch menschliche – geistliche oder weltliche – Herrscher auf. Man kann also feststellen, dass hier durch die Verbindung von typischen Trauermarschelementen mit ebenso typischen Lobgesangelementen ein doppelter Zweck erfüllt wird.

Die Einleitung bleibt jedoch nicht ausschließlich in diesem Gestus: Nach einem Halbschluss (T. 13) wechselt die Tonart ohne Modulation zu Es-Dur, dann zu d-Moll, und ein anderes, gänzlich zu den Fanfaren des Beginns kontrastierendes Motiv erscheint:



Notenbeispiel 8.16: Go2, *Introduzione* T. 14 ff.

Mit diesem eher fragenden, verhaltenen Motiv wird der prächtige Beginn relativiert und in Frage gestellt.

Der in Takt 13 verwendete Halbschluss tritt in diesem Satz noch häufiger auf (T. 27–30, 34–35, 46–47, 54–55), teils sogar mit einer Fermate, und wirkt harmonisch stets etwas zweifelhaft. Dadurch bleibt der harmonische Fortgang immer offen:

$$\overset{9>}{\underset{5>}{\text{D}}} \hat{\text{D}} \quad \text{oder} \quad \overset{9>}{\underset{5>}{\text{D}}} \overset{9>}{\underset{8-9>}{\text{D}}} \hat{\text{D}}$$

Auf diese Weise kommt es oft zu einem Innehalten, einer Art zweifelnder Frage. Dieser musikalische Ausdruck findet sich an zahlreichen Stellen in Gossecs Werk und scheint seine religiöse Einstellung widerzuspiegeln.

¹⁵ [Tranchefort 1993, S. 311]

Insgesamt weist der Satz einen eher langsamen harmonischen Rhythmus und großräumigere Harmonik auf, was 1760 noch ungewohnt war und schon an romantische Harmonisierungen erinnert.

Die Melodik deutet ebenfalls in diese Richtung, indem sie häufig chromatische Elemente enthält (insbesondere ab Takt 47).

Das Ende der *Introduzione* ist auffallend, da es die Tendenz, dem prunkvollen Beginn entgegenzuwirken, verstärkt: Zwar erklingt hier erstmals im Satz ein Ganzschluss und auch in C-Dur, jedoch nimmt die melodische Bewegung immer mehr ab, ebenso geht die Dynamik immer mehr zurück (*smorzando*, vom *forte* über *piano* bis zum *pianissimo*), so dass der vormals prächtige Klang einfach erstirbt. Somit ist ein verhaltener, düsterer Beginn des Chores vorbereitet.

Der *Introitus* umfasst nur 35 Takte; dies entspricht dem ebenfalls sehr kurz gehaltenen Text¹⁶. Er steht in c-Moll; der Chor wird lediglich von Streichern *con sordino* begleitet, so dass hier ein gänzlich anderer Charakter als zu Beginn der Einleitung entsteht: dunkel und verhalten. Der Textbeginn „Requiem aeternam“ erklingt homophon im Chor mit einem punktierten Motiv:

Notenbeispiel 8.17: Go3, *Introitus* T. 1–3

Die Bitte „dona“ erklingt, ähnlich wie in *CampraMR*, in imitatorischer Form, also hervorgehoben und mehrfach wiederholt. Es wird sich zeigen, dass sich diese Bitte als zentrales Motiv durch das gesamte Werk zieht, so auch in Nr. XVII *Pie Jesu* (in der Sequenz), in der Amen-Fuge und in Nr. XXII, der Motette *Pie Jesu*. Der bittende Charakter zeigt sich auch in einer Art Seufzermotivik in der ersten Violine (Takt 13), die durch Vorhalte entsteht; hier ist die Melodik bzw. Verzierungstechnik schon sehr „vorklassisch“. Zu Beginn erzeugen die Streicher – entgegen dem Textinhalt, der die Bitte um ewige Ruhe enthält – durch pochende Tonrepetitionen in Achtelnoten eine dumpfe Unruhe. Auch durch die Harmonik wird der Frieden gestört, denn ab Takt 15 erklingen mehrere Trugschlüsse hintereinander:

¹⁶ Vgl. Kapitel 7.5.2.

Besonders auffällig ist die Tatsache, dass ein Trugschluss auf dem Wort „Domine“ erfolgt (T. 22).

Ein weiteres Motiv, das auch in weiteren Sätzen dieser Vertonung und auch in anderen Werken erscheint, ist der chromatische Quartfall, der ab Takt 26 erklingt:



Notenbeispiel 8.18: Go4, *Introitus* T. 26–29,1

Diese Art der Chromatik galt im Barock als Ausdruck höchsten Schmerzes (Spezialform des „Passus duriusculus“) und tritt in vielen Totenmessen auf. Es ist zwar nicht sehr ungewöhnlich, dass diese Figur in einer Totenmesse Verwendung findet, jedoch ist es erstaunlich, dass sie ausgerechnet bei dem Text „et lux perpetua“ erklingt, wo eigentlich eher ein positiver, hoffnungsvollerer Charakter zu erwarten wäre. Zusätzlich erklingt auf dem Wort „perpetua“ eine Sonderform des Trugschlusses, eine Art umgekehrter phrygischer Halbschluss:

$$\textcircled{c}: \begin{array}{l} G^7 \quad \frac{f}{3} \quad \text{oder} \quad As^6 \\ D^7 \quad \frac{s}{3} \quad \text{oder} \quad tG^6 \end{array}$$

Der Aspekt des „ewigen Lichtes“ ist demnach in der musikalischen Umsetzung nicht nur – wie schon die Textgestaltung vermuten ließ – sehr kurz abgehandelt, sondern sogar mit dem Inhalt widersprechenden musikalischen Mitteln vertont; die musikalische Umsetzung geht also noch über die Bedeutung der Textbehandlung hinaus.

Insgesamt ist die Harmonik relativ modulationsreich, und es gibt viele verminderte Akkorde, Septakkorde etc., also ist auch hier schon eine Weiterentwicklung zu bemerken; der klangliche Ausdruck wirkt düster und dramatisch.

Der Inhalt wird hier also weniger unter religiösen Gesichtspunkten, in der Hoffnung auf ein besseres Leben nach dem Tod gesehen – sei es nun die Idee der ewigen Ruhe oder des ewigen Lichtes, die ja beide durchaus positiv betrachtet werden können –, sondern es tritt eher die weltliche Sicht zutage, die den Tod als Bedrohung des Daseins ansieht.

Der folgende Satz *Te decet hymnus* wirkt vergleichsweise konventionell. Er ist wesentlich länger (161 Takte), was schon die zahlreichen Textwiederholungen gezeigt haben. Er steht in Es-Dur und im $\frac{2}{2}$ -Takt. Die Besetzung besteht aus Chor (SATB) und Solisten (SA), Oboen, Klarinetten in B, Hörnern in Es sowie Streichern.

Die Struktur des Satzes unterscheidet sich von den bisher dargestellten Satzstrukturen, indem der Satz aus vielen aneinandergereihten kleinen Abschnitten besteht, es lassen sich jedoch keine großen Formteile zusammenfassen. Diese Art der Architektur

ist typisch für die Zeit der Vorklassik, ist aber in den bisherigen französischen Werken so nicht anzutreffen¹⁷. Die Form des *Te decet hymnus* sieht folgendermaßen aus:

A 1-71					
1-13	Soli SA	Tutti	Es	(GS)	
13-25,2	Chor	Tutti	Es	(HS)	
25,3	GP				
25,4-36,2	Chor	Tutti	Es - B	(HS)	
36,3	GP				
36,4-44,2	Soli SA	Ob, Str	B	(HS)	
44,2-58,2	Chor	Tutti	B	(GS)	
58,3-58,4	GP				
59-71,2	Chor	Tutti	B	(GS)	
71-76,2	Zwischenspiel	Tutti	B	(GS)	
A' 76,2-94					
76,2-88,3	Soli SA	Tutti	B - Es	(GS)	
88,4-94,2	Chor	Tutti	c	(GS)	
94,3-94,4	GP				
A'' 95-156					
95-105,2	Chor	Str	c - As	(HS)	
105,3	GP				
105,4-111,2	Soli SA, Chor	Ob, Str	As	(HS)	
111,3-111,4	GP				
112-123,2	Chor	Tutti	Es	(HS)	
123,3	GP				
123,4-129,2	Soli SA, Chor	Tutti	Es	(HS)	
129,2-142,2	Chor	Tutti	Es	(GS)	
142,2-156,2					
142,2-146	Solo S, Chor	Tutti	Es		
147-150	Solo A, Chor	Tutti	Es		
150-156,2	Chor	Tutti	Es	(GS)	
156-161	Nachspiel	Tutti	Es	(GS)	

Die Harmonik ist hier wieder etwas konventioneller, wenn auch in diesem Satz ebenfalls auffallend viele Halbschlüsse erklingen. Jedoch ist die Tonartenvielfalt kleiner, und die Modulationen sind weniger ungewöhnlich. Auch der musikalische Stil ist nicht sehr

¹⁷ In den Werken des deutschen Sprachraumes dagegen findet man solche Satzstrukturen häufig, so beispielsweise in den Kirchenmusikwerken von J. A. Hasse (1699–1783).

eindrucksvoll; weitgehend erklingen stark auf Melodie ausgerichtete, klangschöne Duette im typischen „vorklassischen“ Stil, im Wechsel mit häufig imitatorischen Chorteilen. Einerseits hat Gossec diesen Textabschnitt also sehr im Umfang ausgeweitet, andererseits aber keine besonders auffallende, beeindruckende Vertonung gewählt.

Es gibt zwei kontrastierende Motive: Das eine ist eine in Sekundschritten ansteigende Linie in ganzen Noten, das andere eine auf einem Septakkord basierende Akkordbrechung. Das erste Motiv ist eher ruhig und erinnert an eine Choralintonation, das zweite ist bewegter und wirkt sehr gefällig, wie eine Art „Verbeugung“. Diese Motive treten teilweise allein, teilweise gleichzeitig auf. Beide Motive erscheinen zusätzlich in abgewandelten Formen (das erste Motiv beispielsweise in anderen melodischen Verläufen, als Umkehrung sowie in einer ausgezierten Form, das zweite Motiv in der Umkehrung). Die Orchesterstimmen begleiten akkordisch, spielen die Vokalstimmen mit oder begleiten mit repetierten Achtelfiguren. Häufig entfaltet sich der Satz über oder unter Orgelpunkten, durchbrochenen Orgelpunkten oder ostinaten Achtelfiguren wie Dreiklangsbrechungen (in T. 1–13, 26–32, 44–51, 52–56, 71–75, 84–87, 89–93, 95–99, 112–119, 124–128, 129–136, 142–150 und 156–161). Dadurch ergibt sich ein prächtiger, mit eher konventionellen Mitteln geschaffener Klang; gleichzeitig aber entstehen durch diese Motivformen und -kombinationen teilweise – in den imitatorischen, also in fast allen Abschnitten – recht komplizierte Strukturen. Dies wird durch die Art der Textgestaltung verstärkt, da oft der gleiche Text versetzt und sogar die verschiedenen Textzeilen gleichzeitig erklingen¹⁸; Textstruktur und musikalische Struktur sind also ähnlich. Dies bewirkt allerdings, dass der eigentliche Text teilweise schwer oder gar nicht mehr verständlich sein kann, was der Wirkung der zahlreichen Wiederholungen entgegensteht. Dadurch unterscheidet sich der Satz Gossecs von dem Campras, der zwar noch kompliziertere motivische Arbeit zeigt, jedoch dabei einen wesentlich durchsichtigeren, der Textverständlichkeit dienlicheren Satz schafft. Somit erklingt hier zwar ein prächtiges und ausführliches, jedoch unverständliches Gotteslob, was offenbar Gossecs spezielle Haltung zu solchen Lobgesängen darstellt: Die Art der musikalischen Gestaltung hebt die Wirkung des Textes auf.

Als Schwerpunkte wurden im Text die Worte „deceat“ und „reddetur“ herausgehoben. Diese werden immerhin auch in der Musik besonders dargestellt, indem beispielsweise das Wort „deceat“ als langes Melisma, in einer ausgezierten Form des ersten Motivs, erklingt (T. 18–21 Alt). Das Wort „reddetur“ wird in den Solostimmen durch Auszierungen (T. 38 Sopransolo, T. 39 Altsolo) hervorgehoben.

Betonungen liegen von der Motivgestaltung her jeweils auf „Te“ und „tibi“. Weiterhin werden die Worte „Deus“ und „Sion“ jeweils durch Bläserereinsätze verstärkt und hervorgehoben (in T. 23–25), allerdings könnte das auch durch den Phrasenschluss und nicht durch den Inhalt bedingt sein, da die Bläser auch an anderen Stellen zur Schlussbegründung einsetzen.

Der Satz wirkt insgesamt prachtvoll und preisend, nur gelegentlich von unterschwel-

¹⁸ Siehe dazu die Darstellungen in Kapitel 7.5.2.

Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

ligen Zweifeln überschattet (durch die Wendung nach c-Moll, die ständigen Halbschlüsse mit nachfolgenden Generalpausen).

Ähnlich wie Gilles vertont auch Gossec die Bitte „Exaudi“ in besonders ausdrucksvoller Weise. Ein gemeinsames Merkmal der bisher betrachteten Vertonungen ist, dass dieser Abschnitt besonders modulationsreich ist und sehr ausdrucksstarke Motive aufweist.

Gossec wählt in diesem Abschnitt die Tonart f-Moll und das Tempo *Largo*. Somit gewinnt der Satz einen sehr ernsten Charakter. Die Taktart ist der $\frac{3}{4}$ -Takt, der häufig in Abschnitten auftritt, in denen Gott namentlich genannt wird, der aber auch benutzt wird, um in Teilen, in denen dies nicht geschieht, dennoch eine besonders innige Verbindung zu Gott zu schaffen – beispielsweise wie hier bei einer flehentlichen Bitte.

Die Besetzung besteht aus Flöten, Streichern und Solosopran – einerseits entspricht diese reduzierte Besetzung dem innigen Charakter des Satzes und unterstreicht die sehr persönliche Art des Bittens, andererseits bildet sie mit ihren hellen Klangfarben einen eigenartigen Gegensatz zu der dunklen Tonart. So entsteht ein sehr eigener, schwebender Klang und eine ganz andere Stimmung als im vorigen Satz.

Dieser Satz umfasst 93 Takte und weist eine zweiteilige Form auf:

1-16	Orchestereinleitung	Tutti		f	
1-6		Str		f	(GS)
7-16		Tutti		f	(HS)
A 17-39	Solo S				
17-22	Solo S	Str	„Exaudi“	f	(GS)
23-26,2	Solo S	Tutti	„Ad te“	f - As	(GS)
27-39	Solo S	Str	„Ad te“	As	(GS)
40-48	Zwischenspiel	Tutti		As	(GS)
B 48,3-86	Solo S				
48,3-57	Solo S	Str	„Exaudi“	As - b - c	(GS)
58-86	Solo S		„Ad te“		
58	Einleitungstakt	Str		f	
59-62	Solo S	Tutti		f	(HS)
63-65,1	Überleitungstakt	Tutti		f	(GS)
65-71	Solo S	Tutti		f	(HS)
72	Überleitungstakt	Str		f	
73-77	Solo S	Tutti		f	(GS)
78-86	Solo S	Tutti		f	(GS)
86-93	Nachspiel	Tutti		f	(GS)

In beiden Teilen erklingt der gesamte Text; den überwiegenden Teil des Satzes nimmt die zweite Zeile des Textes, „Ad te omnis caro veniet“, ein. Das bestätigt die bereits geäußerte Vermutung, dass für Gossec diese Feststellung wichtiger als die Bitte um Erhörung ist¹⁹; allerdings stellt sich die Frage, ob Gossec diese Feststellung im religiösen Sinne positiv oder – wie schon zuvor – aus eher menschlicher Sicht negativ unter dem Aspekt der Unausweichlichkeit des Todes sieht.

Der Satz beginnt äußerst verhalten – zunächst nur mit den Streichern – in einem sehr ruhigen akkordischen Satz. Die Motivik aus der Einleitung dient während der Soloabschnitte als Begleitung, nicht aber als Melodieelement.

Die Soloteile basieren alle auf zwei unterschiedlichen Motiven. Das erste Motiv, stets in Verbindung mit dem Text „Exaudi“, weist einen Quartauftakt sowie eine Art Seufzer auf, wodurch es auffordernd (durch die aufsteigende Quarte) und flehend zugleich wirkt. Die Betonung liegt genauso wie in den vorigen Werken auf „-au-“:



Notenbeispiel 8.19: Go5, *Exaudi* T. 16,3–18

Im weiteren Verlauf erklingen auffallend viele Vorhalte mit Seufzercharakter, was die Bitten klanglich unterstützt. Die Violinen begleiten die Sopranlinie mit einem unruhigen Sechzehntelmotiv, in dem vor allem „schräge“ Tonschritte wie Halbtöne, übermäßige oder verminderte Intervalle vorherrschen. Dadurch wird eine unterschwellige Angst um die Erhörung der Bitte ausgedrückt.

Beim Text „Ad te omnis ...“ wechselt die Motivik: Im Sopran erscheint nun ein ansteigendes Motiv, das zunächst den Umfang einer Oktave abschreitet und dann in einer Verzierung sogar bis zum b'' weitergeht, also eine sehr hohe Lage erreicht. So wird auf dem Text „Zu Dir kommt alles Fleisch“ der Aufstieg zu Gott versinnbildlicht. Der Abschnitt wechselt im Ausdruck von der angstvollen Bitte zur definitiven Feststellung; der positive Aspekt dieser Feststellung wird durch eine erste Modulation in eine Dur-Tonart dargestellt. Beim nächsten Erklingen der Textzeile ist die Melodik allerdings absteigend, aber die Durtonalität bleibt erhalten. Jedoch ist die nach oben strebende Wirkung natürlich aufgehoben; außerdem wechselt die Streicherbegleitung zu akkordischen Achtelrepetitionen, was eine gewisse Statik erzeugt. Der zuvor erzeugte positive Effekt wird also wieder in Frage gestellt. Dies verstärkt sich noch im Nachspiel, wo der Orchestersatz mit einer absteigenden Chromatik in Verbindung mit einem *decrescendo* und *smorzando* endet. Das könnte man als Bild für das Sterben ansehen, jetzt aber im negativen Sinne, nicht mit der Hoffnung auf die Auferstehung verbunden. Diese Strategie scheint Gossec häufig zu verfolgen: Positive Feststellung – Relativierung – unterschwelliger Zweifel an

¹⁹ Vgl. Kapitel 7.5.2.

der Erfüllung – Aufgabe der Hoffnung. Es scheint hier klar zu werden, dass die Hoffnung auf Auferstehung gleichzeitig die Unausweichlichkeit des Todes und das Ende des irdischen Lebens bedeutet.

Der zweite Teil ähnelt dem ersten in Aufbau und Motivik, ist jedoch weitaus modulationsreicher, virtuoser und reicher an chromatischen Elementen, also insgesamt im Ausdruck gesteigert. Weiterhin besteht der die zweite Textzeile enthaltende Teil aus noch mehr kürzeren Abschnitten. Hier kommt verstärkt das Trügerische der Hoffnung auf ein jenseitiges Leben – wie in den anderen Sätzen auch – durch eine Häufung von Trugschlüssen auf dem Text „ad te omnis caro veniet“ (in T. 67, 70, 74 und 81) sowie kurz vor Schluss des Satzes im Orchesternachspiel (in T. 92) zum Ausdruck.

Der ganze Satz ist sehr auf die Solopartie ausgerichtet, indem er melodisch sehr schöne Linien, aber auch viele virtuose Passagen enthält.

Der vorletzte Satz des *Introitus*, das *Requiem aeternam*, ist wieder sehr kurz und dient gleichzeitig als Reprise des Beginns und als Einleitung zur nachfolgenden Fuge. Hier sind Elemente sowohl der *Introduzione* als auch des *Introitus* vereinigt, jedoch in stark gekürzter Form:

1-5	Einleitung	≈ 7-9+12-13 der <i>Introduzione</i>	Orchestertutti	C	(HS)
6-8	Chor	= 1-3 des <i>Introitus</i>	Orchestertutti	C	
8,2-14	Chor	ähnlich fortgeführt	Orchestertutti	C	(HS)

Der Satz steht wie *Introduzione* und *Introitus* im $\frac{2}{2}$ -Takt und trägt die Bezeichnung *Grave*. Als Tonart wurde die Tonart der *Introduzione*, C-Dur, gewählt, was in Verbindung mit dem Text, „Requiem aeternam dona eis Domine“, einen sehr eigenartigen Charakter erzeugt, der sich völlig vom ersten Erklängen des Textes in c-Moll unterscheidet. Auch die Besetzung ist verändert; hier besteht sie aus Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern und Streichern sowie Chor – im Gegensatz zur *Introduzione* fehlen die Klarinetten, im Vergleich zum *Introitus* sind aber die Bläser hinzugefügt, also ist auch dies eine Mischung aus beiden Sätzen. Der Klang ist nicht ganz so prächtig wie derjenige der *Introduzione*, jedoch ist dessen Charakter auf den *Introitus* übertragen.

Der Halbschluss am Ende des Satzes bereitet den Beginn der Fuge vor, die den Abschluss des ersten Teils und des *Introitustextes* bildet. Sie beinhaltet lediglich die Textzeile „Et lux perpetua luceat eis“, die extrem oft wiederholt wird, so dass der Satz sehr umfangreich ist (259 Takte). Bei der Textbetrachtung wurde in diesem Zusammenhang festgestellt, dass insbesondere das Wort „perpetua“ die größte Bedeutung zu haben scheint²⁰; nun wird zu prüfen sein, ob sich dies auch in der musikalischen Umsetzung widerspiegelt.

An dieser Stelle kann die Analyse der Fuge nur im Überblick wiedergegeben und an einigen prägnanten Stellen exemplarisch dargestellt werden. Die vollständige Analyse befindet sich in tabellarischer Form im Anhang **B**.

²⁰ Vgl. Kapitel 7.5.2.

Die Fuge steht in c-Moll und im $\frac{3}{2}$ -Takt, die Besetzung besteht aus vierstimmigem Chor (SATB) und Streichern²¹. In ihren Dimensionen sprengt sie allerdings den Rahmen des Textabschnitts, da es sich einerseits nur um einen von sechs Sätzen und nur um eine einzige Textzeile handelt, die Fuge aber andererseits fast die Hälfte der Gesamttaktzahl des gesamten *Introitus*-Komplexes (259 von 631 Takten, also 41 %) einnimmt. Dadurch wirkt die Aufteilung des Textes etwas unproportioniert.

Es gibt ein Fugenthema, das sich an ein bereits früher verwendetes Motiv anlehnt, nämlich an Motiv Go4 aus dem zweiten Satz, dem *Introitus*:



Notensbeispiel 8.20: Go6, *Fuga* T. 1-6,1

Den beiden Motiven gemeinsam ist die absteigende chromatische Linie in Form des bereits beschriebenen chromatischen Quartfalls, der auch in beiden Motiven auf die gleiche Weise durch Auftakte ausgeziert ist, in Go6 aber augmentiert erscheint. Durch diese erneut verwendete Figur ist die Fuge zwar sehr bewegt und harmonisch interessant, jedoch trotz des an sich positiven Textes eher düster und zerrissen im Ausdruck. Weiterhin treten zwei verschiedene Kontrasubjekte auf, die nicht nur mit dem Thema, sondern auch miteinander kontrastieren:

et lux per - pe - - - - - - - - - - - - - - - - - - - tu-a

Notensbeispiel 8.21: Go7, *Fuga* T. 1-6 / 6-11

lu - ce - at e - is

Notensbeispiel 8.22: Go8, *Fuga* T. 7-10 / 12-16

²¹ Dies sind häufige Merkmale von Schlussfugen in der damaligen Zeit.

Diese Kontrasubjekte schließen sich jeweils an einen Themeneinsatz an, erklingen aber auch bereits von Anfang an in den begleitenden Streichern, so beispielsweise in der ersten Violine während des ersten Themeneinsatzes des Chorbasses. Im weiteren Verlauf gehen die Streicher *colla parte* mit den Chorstimmen, ansonsten gibt es aber auch rein instrumentale Zwischenspiele (beispielsweise T. 29–35).

Das erste Kontrasubjekt ist recht bewegt durch die Viertel- und Achtelnoten, beinhaltet aber auch gewisse chromatische Elemente auf den Hauptzählzeiten, so dass es eigentlich mit dem Thema verwandt ist (T. 2,1: g', f' (fis' fehlt), T. 3,1: e', T. 4,1+: es', T. 5,1: d'). Dieses Motiv wird im Verlauf der Fuge meist beim Wort „perpetua“, mit einem langen Melisma auf der zweiten Silbe „-pe-“, verwendet. Das zweite Kontrasubjekt besteht nur aus ganzen Noten in fallenden Quinten, bildet also einen rhythmischen Gegensatz; es wird meist beim Wort „luceat“ benutzt.

Alle drei Elemente treten fast nie in ihrer Originalgestalt auf, sondern meistens in verschiedenen abgewandelten Formen, etwa verkürzt, nur als Motivkopf, anders weitergeführt oder in der Umkehrung.

Die Fuge besteht aus mehreren deutlich voneinander abgegrenzten Abschnitten. Es gibt aber ungeachtet der Länge nur eine einzige richtige Durchführung (T. 1–28).

Insbesondere die Harmonik ist hier interessant, da bis Takt 24 ausschließlich Quintfallsequenzen erklingen (T. 2–5, 7–10, 10–15, 16–19 und 20–24); dann schließt sich eine homophone Kadenz in Es-Dur an, die aber keinen befriedigenden Schluss aufweist, da sie erst in einen Trugschluss und dann in einen Halbschluss mündet. Es folgt ein instrumentales Zwischenspiel, das wiederum harmonisch interessant ist, da es eine doppeldeutige Sequenz enthält (T. 30–36) – man könnte die erklingenden Akkorde auf zwei verschiedene Arten interpretieren:

c	B	\flat_8^6	As ^{9-[8]}	\sharp_8^6	g ^{9-[8]}	\flat_8^6	F ^{9-[8]}	\flat_8^6	Es ^{9-[8]}	\flat_{7-5}^7	B
c	B	\sharp_{5-3}^7	As ^{9-[8]}	\flat_{5-3}^7	g ^{9-[8]}	\flat_{5-3}	F ^{9-[8]}	\flat_{5-3}^7	Es ^{9-[8]}	\flat_{7-5}^7	B
								(B)	S ^{9-[8]}	\flat_{7-5}^7	T

Es kann sich also entweder um einen Sekundfall jeweils mit der Abfolge von Durtonika und Molltonika nacheinander handeln oder um einen Sekundfall mit Zwischendominanten oder um einen Quintfall. Trotz der Mehrdeutigkeit endet die Sequenz aber mit einer eindeutigen Modulation nach B-Dur.

Auch in den folgenden Abschnitten spielen Sequenzen eine große Rolle: So treten zahlreiche weitere Quintfallsequenzen auf (T. 55–58, 59–62, 62–66, 94–96, 135–138, 139–142, 144–147 und 167–171) sowie auch Quintstiege (T. 48–51 und 105–109) und Sekundstiege (T. 78–80, 84–86, 86–88, 149–153, 154–157, 158–162, 164–167 und 197–202) und zum Schluss eine Pachelbelsequenz (T. 209–212). Die Sequenzen verlaufen entsprechend der Motivik; das Thema Go6 in Originalgestalt tritt stets in Verbindung mit einer Quintfallsequenz, das Thema Go6 in Umkehrung mit einem Sekundstieg auf.

Besonders auffallend ist die große Anzahl von Halb- und Trugschlüssen.

Nicht nur die textliche, sondern auch die musikalische Gestaltung des Wortes „perpetua“ ist besonders zu beachten, denn das Wort tritt am häufigsten auf und ist zusätzlich am auffallendsten vertont. Häufig erklingt es als langes Melisma in Verbindung mit Go7, also dem ersten Kontrasubjekt (z. B. in T. 7–11 im Bass, T. 12–16 im Tenor, T. 16–19 im Sopran und T. 21–23 im Alt). Weiterhin tritt ein neues Motiv im nächsten Chorteil auf:

S, VI

Et lux per - pe - - - - - tu - a

Notenbeispiel 8.23: Go9, *Fuga* T. 38 ff.

Auch bei diesem Motiv wird das Wort „perpetua“ mithilfe eines langen Melismas dargestellt. Das Motiv ist entfernt mit dem Fugenthema Go6 verwandt, da sich jeweils aus der ersten Zählzeit jedes Taktes wieder eine fallende, wenn auch hier nicht chromatische Linie ergibt.

Ähnliche Melismen finden sich in Takt 105 ff., wo der Taktschwerpunkt und damit der Schwerpunkt des Motivs auf dem Wort „lux“, nicht mehr auf „et“ liegt. Als Schlusssteigerung erklingen in den Takten 246 bis 253 in allen Stimmen Melismen auf dem Wort „perpetua“.

Die Takte 54 bis 71 entsprechen dem ersten Teil in abgewandelter Form. Im nächsten Chorteil (T. 71–133) erscheint das Thema Go6 in einer leicht abgewandelten Umkehrung, nun also in Form eines chromatischen Quartstiegs (Go6, Var1 u). In diesem Teil erklingt eine bereits aus mehreren Werken bekannte Gestaltung des Wortes „luceat“: Der Chor singt hier ausnahmsweise inmitten des polyphonen Satzes homophon, in blockartigen Ausrufen „luceat eis“ erscheint ein punktiertes „luceat“-Motiv, wie es bereits in *GillesMM* und *CampraMR* in ähnlicher Form vorkam. Dies könnte am Sprachrhythmus, aber auch an der allgemein so empfundenen freudig-energischen Wirkung dieses Rhythmus liegen. Jedoch wird der bestätigende, positive Charakter hier durch die Art des Schlusses getrübt: Der Abschnitt endet mit einem Halbschluss, gefolgt von einer Generalpause, so dass der Schluss einer offen bleibenden Frage gleicht (T. 118/119). Statt einer Bestätigung folgt ein kurzer Einschub (T. 120–133), der zunächst wiederum mit einem von einer Generalpause gefolgt Halbschluss endet (T. 132/133). Dies dient der Intensivierung des fragenden und sogar unsicheren Gestus. Ähnliche Gestaltungen finden sich auch in späteren Teilen (so etwa Halbschlüsse in T. 184/185, T. 220/221 und T. 243/244 sowie ein Trugschluss in T. 213/214).

Insgesamt herrschen offene Halbschlüsse und trugschlüssige Wirkungen vor, die ganz im Gegensatz zum Text und auch zum musikalischen Satz (ein homophoner Satz in halben oder ganzen Noten, im *fortissimo*) zu stehen scheinen. Diese doppeldeutige Art der Textbehandlung legt die Feststellung nahe, dass Gossec offenbar erhebliche Zweifel an der Existenz eines „ewigen Lichtes“ und damit eines eventuell besseren Lebens nach

dem Tod hatte. Dieser Schluss wird durch die Beobachtung gefestigt, dass Gossec den Schwerpunkt bezüglich des Textes auf das Wort „perpetua“ legte (denn an der Ewigkeit, also der Unumkehrbarkeit des Todes ist nicht zu rütteln) und nicht auf das Wort „lux“ (denn daran könnte man je nach religiöser Überzeugung Zweifel äußern).

Hervorstechende Merkmale der Fuge sind die stetige Abänderung des motivischen Materials und sogar das Auftreten neuer Motive mitten im Satz, die Mischung der Motive aus den einzelnen Abschnitten, aber auch die Vermischung der Motive in sich. In der Harmonik herrschen Sequenzen vor, die eine große Weiträumigkeit erzeugen; weiterhin wirken die Halb- und Trugschlüsse, vor allem in Verbindung mit Generalpausen überraschend: Dadurch wird ständig der polyphone Fluss unterbrochen, und außerdem erzeugen diese „Schlusswirkungen“ eine große harmonische Mehrdeutigkeit und Offenheit. Melodisch treten die chromatischen Linien hervor. Dies alles erzeugt eher einen schweifenden, weiterstrebenden Charakter als eine sichere Bestätigung am Ende des *Introitus*.

Wie schon Campra verwendet Gossec einerseits einen recht komplizierten polyphonen Stil, setzt aber innerhalb dieses Satzes die Homophonie als Mittel der Hervorhebung, zur Bekräftigung der erklingenden Inhalte, ein (beispielsweise in T. 120 ff.). Weiterhin setzt er besonders gegen Ende des Satzes verschiedene, in sich homophone Stimmblocke gegeneinander, so dass auch in der Fuge verschiedenartige Satzprinzipien einander abwechseln. Der monumentale Satz weist in seiner Komplexität, seiner Ausdruckskraft und in seinen Dimensionen bereits zu Beethovens *Missa solemnis* voraus.

8.1.5 Cherubini: Introitus und Kyrie (c-Moll)

Cherubini vertont als erster der hier einbezogenen Komponisten den *Introitus* und das *Kyrie* in einem einzigen Satz. Zwar stehen die beiden Teile in verschiedenen Tonarten (der *Introitus* in c-Moll, das *Kyrie* in f-Moll), jedoch findet sonst keine klare äußerliche Unterscheidung statt: Beide Teile stehen im ♩ -Takt mit der Angabe *Larghetto sostenuto* und weisen die gleiche Besetzung auf, nämlich vierstimmigen Chor (SATB), zwei Fagotte, zwei Hörner in C, gedämpfte Pauken, zwei Violen, zwei Violoncelli und Kontrabass. Somit besteht das Orchester nur aus Instrumenten in tiefer Lage und mit dunkler Klangfarbe. Der *Introitus* wirkt nicht zuletzt durch diese Besetzung zunächst düster, ruhig und verhalten und besitzt im Gegensatz zu den bisher analysierten Werken keinen Marschcharakter. Gleichzeitig orientiert sich Cherubini mit dieser Besetzung an einer Tradition, eine tiefe Streicherbesetzung zu wählen, wenn aufgrund der liturgischen Zeiten im Kirchenjahr der Gebrauch der Orgel verboten war (Advent, Fastenzeit, aber eben auch Requiem und Totenoffizium), und sich deshalb mit einer Besetzung durch Violen, Violoncelli und Kontrabässen zu behelfen²².

Der *Introitus* umfasst 98 Takte, das *Kyrie* 43 Takte, der gesamte Satz also 141 Takte. Es ergibt sich folgende Struktur:

²² Vgl. dazu [Dahlhaus 1985, S. 105].

1-98	Introitus			
1-7	Einleitung	Vc, Fg		c
7-24	Chor	Tutti	„Requiem ...“	c - Es - As - c
24-26	Zwischenspiel	Str, Fg		c
27-48	Chor	Str, Fg, Hr	„Te decet“	c - g - Es
49-68	Chor	Str, Fg, Hr	„Exaudi“	Ces - es - Es
69-71	Zwischenspiel	Vc, Fg		c
72-98	Chor	Tutti	„Requiem ...“	c - f - c
99-141	Kyrie			
99	Einleitung	Vc, Cb		f
100-106	Chor	Tutti	Kyrie I	f
106-108	Zwischenspiel	Vc, Cb		f
108-114	Chor	Tutti	Christe	f
=100-106				
114-117	Zwischenspiel	Vc, Fg		f
117-141	Chor	Tutti	Kyrie II	f - c
117-124	Chor	Tutti ohne Pk		f - c
124-126	Zwischenspiel	Vla I		c
126-128	Chor	Tutti ohne Fg		c
128-130	Zwischenspiel	Fg		c
130-132	Chor	Tutti		c
132-135	Zwischenspiel	Vc		c
135-138	Chor	Str, Pk		c
138-141	Nachspiel	Tutti		C

Introitus und *Kyrie* haben also prinzipiell den gleichen Aufbau; sie bestehen aus jeweils drei Chorabschnitten, die durch instrumentale Zwischenspiele voneinander getrennt sind (im *Introitus* gibt es zwar eigentlich vier Abschnitte, jedoch gehen der zweite und der dritte Teil ohne Zwischenspiel ineinander über). Eine weitere Verbindung entsteht durch die Verwendung der gleichen Motive in beiden Textabschnitten. Die Einleitung und sämtliche Zwischenspiele werden von einem sehr charakteristischen Motiv geprägt, das aus einer *unisono* bzw. solistisch gespielten Melodielinie besteht, die prinzipiell aus einem aufsteigenden Akkord mit leittönigen Ergänzungen (in verschiedenen Abwandlungen) gebildet wird:



Notenbeispiel 8.24: Chec1, *Introitus* T. 1–2

Die Einleitung weicht sehr stark von denjenigen der bisher betrachteten Werke ab: Durch das *unisono*, die langsame Steigerung bis zum Choreinsatz durch mehrere sich allmählich steigernde Phrasen und die dunkle Instrumentation entsteht ein düsterer, sehr sprechender Charakter.

Der Chor übernimmt diese Motivik nicht, sondern zeigt einen ganz gegensätzlichen, schlichten, homophon-blockartigen Satz, unter Verwendung des hier üblichen punktierten Rhythmus:

SA *pp* Re - qui - em ae - ter - nam

TB

Notenbeispiel 8.25: Chec2, *Introitus et Kyrie* T. 7–10

Es entsteht so immer ein Wechsel zweier ganz verschiedener Satzarten, wobei die Orchesterzwischenspiele meist auf den nächsten Choreinsatz durch harmonische Mittel (Verwendung dominantischer Akkorde, vor allem $D^{\flat 7}$) sowie eine melodische Steigerung (immer weiter nach oben geführte Linien) vorbereiten. Erst später erfolgt eine motivische Verdichtung und Steigerung des Ausdrucks durch eine Vermischung beider Motive. Diese Art der motivischen Arbeit erinnert an *CampraMR*. So entstehen im ersten Abschnitt drei gleich strukturierte und instrumentierte Phrasen, die auch immer in gleicher Art modulieren und mit der gleichen Kadenz schließen. Dadurch wirkt der Teil sehr durchdacht.

Im Verlauf des Satzes kommt es auch in satztechnischer Hinsicht zu einer großräumig angelegten Steigerung vom *unisono* (T. 1 ff.) über einen vierstimmig homophonen Satz (T. 7 ff.) und dann eine vierstimmigen Imitation (T. 27 ff.) bis zum Wechselspiel zweier kontrastierender Blöcke (T. 36 ff.). Die einzelnen Abschnitte sind häufig durch Generalpausen getrennt (nach Ganz-, aber auch nach Halbschlüssen, z. B. in T. 26, 36, 48, 53, 68 und 93/94; wie schon in *GossecGMM*). Einerseits erzeugt dies die schon beschriebene offene, teils sogar zweifelnde Wirkung, andererseits orientiert sich die Musik aber auch am Sprachcharakter, da die Pausen wie Atempausen in gesprochener Sprache wirken.

Das Wort „Domine“ fällt durch eine Wendung nach Dur, nämlich einen Ganzschluss in Es-Dur auf, wodurch das Wort eine positive Wirkung erhält. Weiterhin findet auch in diesem Werk das Wort „luceat“ besondere Beachtung. Dies fällt bei der reinen Textgestaltung beim ersten Erklingen dieser Zeile noch nicht auf²³, jedoch wird die Bedeutung durch die musikalische Gestaltung gezeigt. Dies entspricht der allgemeinen Entwicklung, Schwerpunkte nicht mehr durch eine besondere Textgestaltung wie häufige

²³ Vgl. dazu Kapitel 7.6.2.

Wiederholungen, Polyphonie oder ähnliches zu setzen, sondern den Text in schlichter Form, jedoch mit differenzierter musikalischer Ausgestaltung erklingen zu lassen. Dabei ist auch der Beginn dieses Satzes zu erwähnen, wo die dunkle, etwas unheimliche Stimmung hauptsächlich durch die Motivik im Orchester erzeugt wird, das damit den Text des ganz schlicht gehaltenen Chores musikalisch interpretiert – zunächst als Vorbereitung des Choreinsatzes, dann im Wechsel mit dem Chor und schließlich sogar gleichzeitig (T. 17 ff.).

Vor dem ersten Erklingen der Textzeile „et lux perpetua luceat eis“ erfolgt eine Modulation von c-Moll nach Es-Dur, dann nach As-Dur, und auf dem Wort „luceat“ (Takt 21/22) selbst erklingt erstmalig im Stück ein deutliches *crescendo*, das das Erstrahlen des Lichts symbolisieren könnte. Jedoch wird diese Wirkung sofort wieder aufgehoben, indem ein *subito pianissimo* in Verbindung mit einer Art Trugschluss erklingt, der aber gleichzeitig nach c-Moll zurückleitet:

(As:)	T	(D ⁷ _{9>})	(D ^{9>} _{5>})	[Tg]
		~	~	
	(c:)	D ⁷ _{9>}	D ^{9>} _{5>}	D ⁶⁻⁵ ₄₋₃

Dies erzeugt eine sehr eigenartige Wirkung, fast wie ein Erlöschen des soeben erst erschienenen Lichtes: Hegte Cherubini möglicherweise doch Zweifel an dessen Existenz? Oder bezieht sich diese abdunkelnde Klangwirkung auf das Wort „eis“ und damit auf die Verstorbenen? Der gesamte Satz – abgesehen von dem eben beschriebenen *crescendo* – steht im *piano* oder *pianissimo* (das erste *crescendo* zu einem explizit verlangten *forte* erfolgt erst im *Kyrie* in Takt 118). Dies würde sowohl zu einer gedämpften Stimmung aus Pietät gegenüber den Verstorbenen und ihren Angehörigen passen, als auch zu einer gewissen Unsicherheit bezüglich dessen, was auf den Tod folgt.

Die folgenden Textzeilen werden durch ein neues Satzprinzip hervorgehoben, diesmal durch mehrere imitatorische Einsatzfolgen hintereinander:

Die erste steht beim Text „Te decet“ in Takt 27–36; durch die Imitation werden insbesondere die beiden wichtigsten Worte zu Beginn, „Te“ und „decet“, betont. Eine zweite Imitation erfolgt bei „et tibi reddetur ...“ in Takt 36–48, wobei hier eine Art zweistimmiger Kanon erklingt (SA und TB) und das Wort „tibi“ besonders betont wird. Beide imitatorischen Abschnitte enden mit erneuten Halbschlüssen in g-Moll sowie in Es-Dur. Bei der Textzeile „Exaudi ...“ erklingt wieder eine vierstimmige Imitation wie „Te decet“, Takt 49–68. Der Ausdruck wird hier durch aufsteigende Linien, chromatische Melodik, Modulationen in ungewöhnliche Tonarten wie es-Moll und Ces-Dur und *crescendi* intensiviert (wie sich bereits durch die häufigeren Textwiederholungen andeutete), das flehentliche Bitten um Erhörung findet nach dieser großen Steigerung aber ein abruptes, offenes Ende mit einem erneuten Halbschluss in Es-Dur. Der anschließende Neubeginn im *pianissimo* lässt an Resignation denken: Der Chor stellt – nun wieder im schlichten homophonen Satz – fest, dass „alles Fleisch zu Dir kommt“ („ad te omnis caro veniet“).

Dies wirkt hier eher resignativ als hoffnungsvoll und positiv.

Allgemein kann man bei Cherubini verschiedene Satzarten bestimmten Inhalten zuordnen: Bitten und Aufforderungen, also die direkten Ansprachen Gottes werden imitatorisch gestaltet, während die Feststellungen unabänderlicher Tatsachen stets als homophoner Chor erklingen.

Bei der textlichen Reprise „Requiem aeternam ...“ erfolgt auch eine musikalische Reprise, allerdings in abgewandelter Form: Hier kommt es zu größerer Unruhe durch eine bewegtere Begleitung (durch Motiv Chec1 in Violoncello und Fagott und einen zusätzlichen Paukenwirbel) sowie durch unmittelbare Übergänge ohne Generalpausen. Weiterhin wird ein inhaltlicher Bezug zwischen den Zeilen „et lux perpetua“ (T. 80 ff.) und „exaudi“ (T. 59 ff.) durch die Verwendung der gleichen Imitation hergestellt, also ein Bezug zwischen der Bitte selbst und dem Gegenstand der Bitte. Das Wort „perpetua“ wird durch Melismen, aber auch durch lange ausgehaltene Töne klanglich dargestellt, am auffälligsten in Form eines von Takt 86 bis 91 gehaltenen dominantischen Orgelpunktes im Bass. Cherubini verwendet also zusätzlich zur häufigen Wiederholung die bereits geschilderten musikalischen Mittel zur Darstellung dieses Wortes. Im Gegensatz zu dieser Darstellung der Ewigkeit entsteht durch die große harmonische und motivische Dichte sowie die bewegte Begleitung bei beibehaltenem *pianissimo* ein sehr unruhiger, angstvoller Charakter, kein heller, prächtiger Klang, der in anderen Werken zu beobachten ist²⁴.

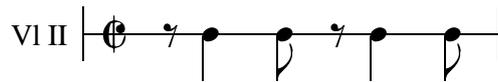
Der *Introitus* endet mit einem Ganzschluss in c-Moll, allerdings mit der Quinte im Sopran, so dass er nicht ganz endgültig wirkt – entweder als Ausdruck mangelnder Überzeugung oder einfach aus dem praktischen Grund, dass das *Kyrie* unmittelbar folgt und so ein eleganterer Übergang möglich ist.

Das *Kyrie* weist die gleiche Motivik (Motiv Chec1 im Orchester, Chec2 in Abwandlung im Chor) wie der *Introitus* auf, was eher ungewöhnlich erscheint. Cherubini scheint somit dem *Kyrie*, ebenso wie schon dem *Introitus*, einen eher zurückhaltenden, vielleicht sogar angstvoll flehenden Charakter zu geben und keine prächtige Lobpreisung zu beabsichtigen. Dies entspricht der bereits dargestellten Textgestaltung²⁵.

Der Chorsatz ist von Anfang an imitatorisch – eventuell lässt die nun erstmals dreistimmige Imitation die Bedeutung der Zahl 3, als Symbol für die Dreifaltigkeit, hervortreten. Im Verlauf des ersten Abschnittes treten immer mehr Stimmen und Motive hinzu, so dass trotz des weiterhin beibehaltenen *pianissimo* eine Steigerung entsteht. Die Harmonik unterstützt den bittenden Charakter einerseits durch die Grundtonart f-Moll, andererseits durch zahlreiche verminderte Septakkorde und dominantische Akkorde (Dominanten und Doppeldominanten). Wie im *Introitus* entsteht auch hier eine gewisse Unruhe durch die Orchesterbegleitung, die aus Motiv Chec1 und einem neuen Motiv besteht, das durch seinen synkopierten Rhythmus atemlos wirkt:

²⁴ So in *GillesMM* und *CampraMR*, vgl. Kapitel 8.1.2 und 8.1.3.

²⁵ Vgl. Kapitel 7.6.2.

Notenbeispiel 8.26: Chec3, *Introitus et Kyrie* T. 100

Kyrie I und *Christe* sind sehr kurz gehalten und identisch (jeweils ein einleitender Takt sowie 7 Takte Chor). Das zweite *Kyrie* dagegen ist wesentlich länger (insgesamt 25 Takte); es besteht aus mehreren Phrasen und enthält einige Modulationen sowie eine dynamische Steigerung bis zum *forte* – die erste im gesamten Satz! –, jedoch folgt wenige Takte später schon wieder ein Rückgang ins *pianissimo*. Der dynamische Höhepunkt des Satzes befindet sich somit im *Kyrie II* in Takt 121. *Kyrie I* und *Christe* wirken wegen ihrer geringen Länge, auch wegen eines während beider Textstücke beibehaltenen dominantischen Orgelpunkts C, über dem sich der Satz entfaltet, sowie wegen der Schlusskadenz jeweils zum Halbschluss wie eine Vorbereitung auf das zweite *Kyrie*.

Harmonisch ist der Beginn des *Kyrie II* nach dem Halbschluss des *Christe* sowie der dominantischen Überleitung äußerst merkwürdig, da das *Kyrie II* quasi mit einem Trugschluss, nämlich mit dem Tonikagegenklang (Des-Dur als tG) beginnt. Das *Kyrie II* ist nicht als Reprise von bereits Bekanntem, sondern als nochmals andere Betrachtungsweise, als ein nochmaliges Überdenken anzusehen.

Im nun homophonen Chorsatz des *Kyrie II* wird das Wort „eleison“ nicht nur durch die häufigere Wiederholung, sondern auch durch die musikalische Umsetzung herausgestellt: Zunächst erklingt ein Melisma (T. 122–124) im ansonsten syllabischen Satz, dann wird das Wort noch mehrmals einzeln angehängt, beim letzten Erklingen rhythmisch augmentiert. Durch diese einzelnen Anhänge, nun wieder im *pianissimo*, ver klingt der Satz allmählich – zunächst wirkt dies Verklängen resignativ, jedoch wird dieser Eindruck durch die Harmonik verändert: Im Chor erklingt ein Schluss auf der Tonika ohne Terz, so dass schon kein Moll mehr auftritt, im Orchester im allerletzten Takt dann folgt ein Durschluss (C-Dur!), den man für eine Aufhellung halten könnte, der im harmonischen Zusammenhang aber merkwürdigerweise extremen Moll-Charakter hat.

Der gesamte Satz wirkt eigentlich weder preisend und prunkvoll noch verzweifelt flehend, sondern eher still und verhalten, mit unterschwelliger Unruhe. Die zu spürende leise Trauer wird auch durch die musikalische Verbindung des *Introitus* und des *Kyrie*, trotz textlicher Unterschiede, erzeugt. Cherubini schließt sich damit keiner der bisher aufgetretenen Interpretationen an – einerseits Furcht, Bitten um Erlösung oder Auflehnung gegen das Schicksal, andererseits Freude angesichts der Verheißung des ewigen Lebens –, sondern schlägt eine Art Mittelweg ein: Akzeptanz, aber auch Resignation aufgrund der Unausweichlichkeit.

8.1.6 Cherubini: *Introitus und Kyrie* (d-Moll)

Auch in seiner zweiten Requiemversion in d-Moll fasst Cherubini *Introitus* und *Kyrie* in einem Satz zusammen. Auch hier weisen beide Textteile die gleiche Besetzung auf:

Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

einen meist dreistimmigen Männerchor (TTB), zwei Hörner in D, zwei Fagotte, Pauken, zwei Violoncelli und Kontrabass. Dies ist fast die gleiche Besetzung wie in *CherubiniRc*, bis auf die aufgrund bereits beschriebener Umstände entfallenden Frauenstimmen und die hier fehlenden Violastimmen; der sonore dunkle Klang scheint hier also noch in seiner Wirkung intensiviert zu sein.

Der $\frac{3}{4}$ -Takt sowie die Tempoangabe *Un poco lento* sind in beiden Textabschnitten gleich, die Tonart hingegen ändert sich von d-Moll im *Introitus* zu B-Dur im *Kyrie*. Der *Introitus* ist auch hier länger als das *Kyrie*, allerdings ist das Längenverhältnis etwas ausgeglichener als in *CherubiniRc*. Es ergibt sich folgende Struktur:

1-106	Introitus			
I) 1-38				
1-12	Einleitung	Tutti		d
12-28	Chor TTB	Tutti	„Requiem ...“	d
28,3-38	Chor TTB	Tutti ohne Pk	„et lux“	d
38-39	Überleitung	Pk		d
II) 39-77				
39-50	Chor TTB	Tutti ohne Pk	„Te decet“	a
50-51	Überleitung	Pk		a
51-62	Chor TTB	Tutti ohne Pk	„et tibi“	a - F
62-63	Überleitung	Pk		a
62,3-77	Chor TTTTB	Tutti	„Exaudi“	F - a
76-80	Zwischenspiel	Tutti	a - d	
III) 80-106	bis Takt 100 = I)			
80-96	Chor TTTTB	Tutti	„Requiem“	d
96,3-106	Chor TTB	Tutti ohne Pk	„et lux“	d - b
107-177	Kyrie			
107-123	Chor TTB	Tutti ohne Pk	Kyrie I	B
123,2-139	Chor TTB	Tutti ohne Pk	Christe	Es
140-168	Chor TTB	Tutti	Kyrie II	B - d - g
168,2-177	Nachspiel	Tutti		g - d

Die Motivik ist in diesem Satz nicht so ausgeprägt wie in einigen anderen Vertonungen (auch *CherubiniRc*), aber es lässt sich eine Art „Keimzelle“ feststellen, die sowohl in der Einleitung als auch in den Chorabschnitten konstituierend wirkt. Sie tritt, wie auch die anderen noch erscheinenden Motive, in immer unterschiedlicher Form auf und entspricht dem Beginn der gregorianischen Choralintonation²⁶; ihre Urgestalt findet sich

²⁶ Vgl. [Liber Usualis 1939, S. 1807].

zu Beginn der Einleitung:



Notenbeispiel 8.27: Ched1, *Introitus et Kyrie* T. 1–2

Im ersten Chorteil erscheint dies Motiv erneut, nun aber weitergeführt:

B

Re - qui - em ae - - - ter - - - - - nam

Notenbeispiel 8.28: Ched1a, *Introitus et Kyrie* T. 12–16

Durch den Rhythmus halbe Note - Viertelnote entsteht eine langsamere, triolische Art der Punktierung, die fast immer bei diesem Text verwendet wird.

In eher melodiosen, gleitenden Sätzen findet sich häufig diese Art der motivischen Arbeit; auch die Instrumentalstimmen sind oft mit den Vokalstimmen geführt, aber zusätzlich ausgeziert, rhythmisch variiert oder mit Tonleiter- oder Dreiklangstönen ausgefüllt, so dass alle auftretenden melodischen Elemente in irgendeiner Weise verwandt sind und keine sehr prägnanten Motive zu erkennen sind.

Innerhalb der Einleitung findet eine stetige Steigerung bis zum ersten Choreinsatz statt, indem die Dynamik vom *pianissimo* ausgehend crescendiert, nach und nach mehr Instrumente hinzutreten, die melodischen Linien von Phrase zu Phrase immer höher steigen und die Harmonik immer dichter wird (während der ersten sechs Takte erfolgt lediglich ein Wechsel zwischen Tonika und Dominante, dann ein Sekundstieg mit Zwischendominanten, ein Trugschluss und schließlich eine Kadenz mit zahlreichen Vorhalten der Dominante). Die Einleitung ist somit ähnlich konzipiert wie die in *CherubiniRc*, im Gegensatz zu echten „Vorspielen“, die einen in sich abgeschlossenen Teil bilden, dem dann als neuer Abschnitt ein Chorteil folgt. Hier gibt es nicht nur fließende Übergänge, sondern der Choreinsatz ist logisch in die Dramaturgie der Einleitung eingebettet.

Der ab Takt 12 durchgängig imitatorische Chorsatz ist sehr ruhig und verhalten. Damit findet Cherubini eine Anlehnung an den alten polyphonen Kirchenstil, jedoch wirkt seine Melodik wesentlich geschmeidiger. Der Satz wird dadurch durchsichtig, dass die Streicher nicht nur die Vokalstimmen mitspielen, sondern zusätzlich die Noten jeweils nur anspielen, dann aber früher verstummen. Dieses Satzprinzip dient der Textverständlichkeit und ordnet dieser die Unabhängigkeit des Orchesters unter. Die Harmonik ist trotz der Schlichtheit des Satzes sehr dicht, da auf fast jeder Viertelnote eine neue Harmonie erklingt; durch diese Merkmale sowie den reinen Männerstimmenklang wirkt die Musik am alten Stil orientiert.

Eine besondere Gestaltung erfährt das Wort „Domine“, das durch einen dynamischen Schweller zum *forte* sowie durch einen Paukenwirbel hervorgehoben wird; hier wird durch rein musikalische Mittel (ohne eine besondere Textgestaltung wie Wiederholungen, imitatorische Einsätze o.ä.²⁷) eine Hervorhebung erreicht.

Wie schon in *CherubiniRc* ist auch hier die Phrasengestaltung sehr an der Sprache orientiert; jeweils mit neuen Textzeilen beginnen neue Phrasen, die alle gleich strukturiert sind. Bei der Zeile „et lux ...“ tritt ein neues Motiv auf, das die typische Auftaktigkeit und damit einen etwas positiveren, aktiveren Charakter zeigt:



Notenbeispiel 8.29: Ched2, *Introitus et Kyrie* T. 28,3–29

Die Betonung liegt hier durch die lange Note zunächst auf dem Wort „lux“, eine weitere durch die ansteigende Melodik, das *crescendo* und die längste Note der Phrase dann auf „luceat“, wohingegen das Wort „perpetua“ eher als Übergang dient. Somit setzt Cherubini den Schwerpunkt auf den Aspekt des Lichts und nicht auf den der Ewigkeit. Auch dies ging aus der reinen Textgestaltung nicht hervor; Cherubini verstärkt die Wirkung der Worte also mit rein musikalischen Mitteln. Gerade das Aufscheinen des Lichts wird hier sehr deutlich, fast lautmalerisch gestaltet. Diese Wirkung wird dadurch verstärkt, dass Cherubini bei dieser Imitation eine Mischung aus vokalen und instrumentalen Einsätzen erklingen lässt, die instrumentalen Stimmen also die vokalen ergänzen, erweitern und dadurch verstärken.

Wie schon das Wort „Domine“ werden auch die weiteren Anrufungen, „Te“ und „Deus“, durch auffallend lange oder hohe Töne hervorgehoben (T. 39 ff.). Diese Art der Gestaltung ist nicht sehr hervorstechend, sondern eher zurückhaltend, aber trotzdem deutlich.

Bei der Textzeile „Exaudi ...“ wechselt das Satzprinzip erstmals zum homophonen Chorsatz; diese gemeinsame Bitte hat kräftigen, auffordernden Charakter, der durch die mehrmalige Wiederholung des Wortes „Exaudi“, scharfe Punktierungen (einander abwechselnd in Chor und Orchester), volles Orchester mit Bläsern und Pauken, die sehr abwechslungsreiche, dichte und dominantenreiche Harmonik, bis zu fünfstimmigen Satz und auseinanderstrebende und damit den Klang weitende Stimmführung verstärkt wird. Der Höhepunkt liegt indessen auf dem Wort „meam“, wodurch die Bitte sehr persönlich gefärbt wird. Dem gegenüber steht die Gestaltung der Zeile „Ad te omnis caro veniet“, die durch den nun wieder polyphonen Satz, ein *decrescendo*, die auf Streicher reduzierte Begleitung, die Modulation nach a-Moll mit Ganzschluss und die absteigenden Linien eher verhalten, ja resigniert wirkt. Auf die hoffnungsvolle Bit-

²⁷ Vgl. Kapitel 7.7.2.

te folgt also sogleich die Anerkennung des Unausweichlichen. Diese Gestaltung wählt Cherubini in seinen beiden Vertonungen.

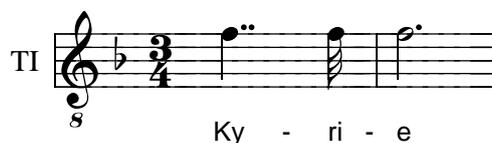
Die Reprise der Antiphon unterscheidet sich durch andere Modulationen vom Anfang des *Introitus*: Hier findet eine überraschende Wendung nach b-Moll statt; vor allem die Verwendung einer doch eher „dunklen“ Tonart gerade bei der Textzeile „et lux ...“, also bei der Darstellung des ewigen Lichts ist unerwartet; jedoch wechselt die Tonart bald zur Variante B-Dur. Der *Introitus* schließt mit einem Ganzschluss und anschließender Generalpause, so dass das *Kyrie* einen Neubeginn markiert. Durch den direkten Anschluss entfällt aber eine Einleitung zum *Kyrie*.

Das *Kyrie* weist die traditionelle Dreiteiligkeit auf; die ersten beiden Teile enden jeweils mit einem Halbschluss, und es schließt sich ohne Zwischenspiel direkt der nächste Abschnitt an. Wie in seiner ersten Vertonung hält Cherubini das erste *Kyrie* und *Christe* eher schlicht – das *Christe* ist allerdings harmonisch und melodisch bereits etwas erweitert –, während er das zweite *Kyrie* modulationsreicher gestaltet, die Pauken verwendet und ein Nachspiel folgen lässt.

Im *Kyrie* erscheinen zwei neue Motive in Verbindung mit dem gleichen Text, „Kyrie“: Ein Motiv (Ched3a) erklingt in den ersten beiden Teilen jeweils *unisono* in einer Chorstimme und Bläserstimmen (die Streicher haben nur überleitende Einwürfe zwischen den Phrasen); ein zweites, durch eine scharfe Punktierung dem „Exaudi“ ähnliches Motiv (Ched3b) wird jeweils zum Schluss in imitatorischer Form sowie im zweiten *Kyrie* benutzt. Damit wird die Verbindung zwischen der ersten Bitte um Erhöhung im *Introitus* und der Anrufung des Herrn im *Kyrie* hergestellt.



Notenbeispiel 8.30: Ched3a, *Introitus et Kyrie* T. 107–111



Notenbeispiel 8.31: Ched3b, *Introitus et Kyrie* T. 115–116

Die Betonung des Wortes „Kyrie“ in Ched3a ist etwas merkwürdig, da der Schwerpunkt auf der letzten Silbe liegt; durch den Sprung abwärts (der im *Christe* vergrößert und damit noch ausdrucksstärker wird) wird ein demütiger Ausdruck erzeugt. Insgesamt wird durch die folgende ansteigende melodische Linie denn auch eher das Wort „eleison“ hervorgehoben. Diese Tendenz, das „eleison“ stärker als das „Kyrie“ zu betonen, wird durch die nochmalige Abspaltung und Wiederholung des Wortes jeweils am Schluss aller drei Teile fortgesetzt. Dabei wird das gleiche Motiv Ched3b sowohl für

das Wort „Kyrie“ als auch für die Abspaltung des „eleison“ verwendet. Diese durch die Abspaltung und Imitation erreichte Betonung wird durch den prägnanten Rhythmus und die hohe Lage des ersten Tenoreinsatzes in Takt 115 und 119 zusätzlich verstärkt. Die motivische Verbindung zum „Exaudi“ sowie die zahlreichere Wiederholung und Betonung des Wortes „eleison“²⁸ ergibt eine Interpretation des *Kyrie*, die das Flehen um Gnade, nicht die Preisung bevorzugt.

Das zweite *Kyrie* ist keine Reprise des ersten *Kyrie*, sondern der Höhepunkt einer fortwährenden Steigerung. Erstmals erklingt gleich zu Beginn eines Abschnittes der gesamte Chor gemeinsam in einem homophonen Satz (und auch zusammen mit den Streichern und Bläsern), mit einer Abwandlung des Motivs Ched3b, in dem nun erstmals die korrekte Betonung auf der ersten Silbe des Wortes „Kyrie“ liegt, und auch dynamisch bildet dieser Beginn einen Höhepunkt durch das erstmalige Auftreten eines *fortepiano* (bisher war durchgehend *piano* oder *pianissimo* vorgeschrieben). Diese dynamische Gestaltung des *Introitus* und *Kyrie* ist beiden Requiemversionen Cherubinis gemeinsam.

Die motivische Dichte nimmt durch die gleichzeitige Verwendung mehrerer Motive zu. Dies bezieht sich sowohl auf die vokalen als auch auf die instrumentalen Stimmen, die meist gleichberechtigt und nicht als bloße „Begleitung“ des Chores agieren. Auch die Harmonik erreicht hier ihre größte Dichte durch Modulationen und zahlreiche chromatische Weiterführungen. Der enge Zusammenhang bzw. die inzwischen entfallende deutliche Trennung zwischen instrumentalen und vokalen Teilen wird durch die Harmonik des letzten Teils deutlich, indem mit dem Ende des Chores noch nicht die Grundtonart erreicht ist, sondern zunächst ein zweideutiger Schluss erklingt (Dur-Ganzschluss in d-Moll oder Halbschluss in g-Moll?), während ein echter Ganzschluss in d-Moll erst im Nachspiel erklingt, bezeichnenderweise aber nicht in Form eines Dur-schlusses, sondern in d-Moll verbleibend.

Das gesamte *Kyrie* wirkt zunächst demütig bittend, im Verlauf des Satzes aber zunehmend unruhig und angstvoll. Wieder scheint Cherubini weder die Preisung Gottes noch die Bitte um Erbarmen selbst in den Vordergrund stellen zu wollen, sondern eher Zweifel an deren Erfüllung oder zumindest Zweifel an der Selbstverständlichkeit der Erfüllung der Bitte wecken zu wollen.

Cherubini interpretiert den Text sehr wenig durch reine Textarbeit, sondern durch seine musikalische Gestaltung. Mithilfe der motivischen Arbeit setzt er nicht nur Schwerpunkte, sondern stellt auch Verbindungen zwischen verschiedenen Textabschnitten her und gibt ihnen dadurch bestimmte Richtungen, die der Text allein noch nicht enthält, so beispielsweise im zweiten *Kyrie*.

²⁸ Vgl. auch Kapitel 7.7.2.

8.1.7 Berlioz: Introitus und Kyrie

Wie Cherubini vertont auch Berlioz *Introitus* und *Kyrie* in einem einzigen Satz, der durchgehend die gleiche Grundtonart g-Moll, die Taktart $\frac{3}{4}$ -Takt, die Tempoangabe *Andante un poco lento* und die gleiche Besetzung aufweist. Diese besteht aus sechsstimmigem Chor (SATTBB), Bläsern (zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Englischhörnern, zwei Klarinetten in B, je zwei Hörnern in C und Es, zwei Fagotten) und Streichern (zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass). Im Vergleich zu früher entstandenen Werken ist dies schon eine recht große Besetzung, sowohl an Vokal- als auch an Instrumentalstimmen.

Ähnlich wie in *CherubiniRc* und *CherubiniRd*, jedoch extremer, gestalten sich die Längenverhältnisse der beiden Teile: Der Satz umfasst insgesamt 209 Takte, von denen allein 171 Takte auf den *Introitus* entfallen, während das *Kyrie* nur 39 Takte zählt (dies ist zwar an sich dadurch zu erklären, dass der Text des *Kyrie* ja auch wesentlich kürzer ist, jedoch sind – abgesehen von der diesbezüglich zu sehr aus dem Rahmen fallenden *Sequenz* – bei Berlioz ansonsten alle Sätze unabhängig von der Textlänge ungefähr gleich lang). Es gibt keinen deutlichen Einschnitt zwischen den Teilen, etwa in Form eines Doppelstrichs, einer Generalpause oder ähnlichem, allerdings wechselt die Instrumentation.

Der Satz weist folgende Struktur auf:

1-171	Introitus					
1) 1-78						
1-25	Einleitung	Tutti		g	(GS)	
26-78	Chor SATTBB		„Requiem“			
26-55	Chor	Tutti	„Requiem ... dona eis“	g-Es-B	(GS)	
55-78	Chor	Tutti	„Requiem ... luceat eis“	B-c-g	(GS)	
2) 78-111						
78-82	Einleitung	Fl, Ob, Fg, Vc		g-B		
83-101	Chor TB	Tutti ohne Cb	„Te decet ... meam“	B-c	(HS)	
101-111	Chor SATTBB	Tutti ohne Cb, Hr	„Ad te ... veniet“	c-F-B-d	(HS)	
3) 110-171						
110-128	Chor	Tutti	„Requiem ... luceat eis“	d-B-d-a-g	(GS)	
128-146	Chor	Tutti	„Requiem ... Domine“	g-c-Es-B-g	(GS)	

Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

146-171	Chor	Tutti	„et lux ... eis“	g-G	(GS)
171-209	Kyrie				
171-183					
171,3-173	Chor SATB	Str	Kyrie I	G	
174-176	Chor S	VII	Christe I	g	
176,3-178	Chor TB	Str	Kyrie II	g	
179-181	Chor T	Vla, Vc	Christe II	g	
181,3-183	Chor B	Str	Kyrie III	g	
184-197					
184-190	Chorfugato	Ob, Cl, Fg, Str	Christe+Kyrie	g-Es-g	(GS)
190-197	Chor	Tutti	Kyrie	g	(GS)
	Schlussteil				
197-209	Nachspiel	Tutti		g	(GS)

Zur Struktur ist zu bemerken, dass sich die Abschnitte wiederum in zahlreiche kürzere Unterabschnitte gliedern, die sich vor allem durch die Instrumentierung unterscheiden, was aus einer Übersicht nicht deutlich werden kann.

Die Einleitung ist sehr ähnlich gestaltet wie die Einleitungen in Cherubinis beiden Vertonungen: Mehrere ansteigende Phrasen, die *unisono* erklingen, steigern sich bei jedem Erklingen weiter. Durch die verwendete Chromatik ist eine Grundtonart schwer auszumachen. Bis zum ersten Choreinsatz findet eine weitere Steigerung durch das Hinzutreten aller Instrumente in einem akkordischen Satz, einen stetigen spannungsaufbauenden Wechsel von der Tonika zur Dominante sowie eine dynamische Steigerung statt. Insgesamt ist die Steigerung hier wesentlich stärker als bei Cherubini, jedoch geht das Orchester unmittelbar vor dem Choreinsatz wieder zurück und macht dem Chor Platz.

Der Chorsatz ist wiederum imitatorisch; das verwendete Motiv besteht aus einem fallenden Vierklang (Septakkord mit großer Septe), der weniger melodios, dafür sehr raumgreifend wirkt, dabei die Tonart aber wieder unklar lässt:

Re - - qui - em__ ae - ter - - - nam

Notenbeispiel 8.32: Ber1, *Introitus* T. 26–31

Auch Berlioz benutzt die auf dem Wort „Requiem“ übliche Punktierung, allerdings in sehr scharfer Form. Ebenso wird auch hier das Wort „aeternam“ durch einen besonders langen Ton (im Bass: T. 28–31, im Sopran: T. 32–35) verdeutlicht. Kontrastierend zu diesem Motiv Ber1 erklingt eine chromatisch absteigende, rhythmisch durchbrochene Linie

aus Achtelnoten mit Achtelpausen dazwischen (T. 28 ff.). Der Satz ist harmonisch am Rande der Tonalität sowie rhythmisch und motivisch mehrschichtig. Der gleiche Text wird durch verschiedene Motive gleichzeitig dargestellt, die melodisch wie auch rhythmisch kontrastieren. Diese komplizierte musikalische Struktur entspricht der komplizierten Textgestaltung²⁹. Im gesamten Stück ist dies ein wesentliches Merkmal, dass extrem viele Motive erscheinen, die zum Teil den gleichen Text auf unterschiedliche Arten interpretieren, die dabei teilweise nacheinander, oft aber zugleich verwendet werden.

Ein Motiv ist erwähnenswert, da es an eine nun bereits aus anderen Werken bekannte Tradition anschließt, nämlich die Hervorhebung des Wortes „dona“. Dies geschieht hier jedoch in anderer, auffallenderer Art und Weise, indem wiederum zwei gegensätzliche Motive gleichzeitig verwendet werden: eine prägnante Synkopierung und ein langes Melisma (T. 40 bzw. 44), so dass durch musikalische Mittel die bereits geschilderte Textgestaltung³⁰ unterstützt wird.

Der Aufbau der einzelnen Abschnitte ist stets sehr großräumig; es wird immer ein einziger Spannungsbogen statt einzelne kurze Phrasen gebildet. Dabei wird die dynamische Steigerung meist durch die Instrumentierung erzeugt, da die Instrumente nach einem durchdachten Plan nacheinander hinzutreten: die tiefen Streicher vor den hohen Streichern und auch die Bläser nacheinander. Die explizit angegebene Dynamik bleibt dabei häufig in einer Lautstärke, so im ersten Teil bis Takt 55 *piano* oder *pianissimo*, im zweiten Teil dann *forte* und *fortissimo*. Auf diese Weise erreicht Berlioz nicht nur ein *crescendo*, sondern gleichzeitig eine Erweiterung der Klangfarben.

Auch bezüglich der dynamischen Gestaltung einzelner Worte gibt es Auffälligkeiten: So lässt Berlioz beispielsweise in Takt 55 ausgerechnet auf dem Wort „Requiem“ das Motiv Ber1 im *fortissimo* in eine *pianissimo*-Passage einbrechen, was dem Sinn des Wortes völlig widerspricht. Zudem ist der Charakter des Satzes insgesamt sehr unruhig und widerspricht (ähnlich wie in Cherubinis Vertonungen) damit im Grunde der Bedeutung des Introitustextes. Ein gequälter, angstvoller Ausdruck entsteht durch die Verwendung des chromatischen Quartfalls, den bereits Gossec benutzte³¹; hier erscheint er gleich zu Beginn des *Introitus* (T. 28 ff. im Tenor). Auch die Orchesterbegleitung (beispielsweise in Form ostinater Achtelfiguren in Takt 78 ff. und eines abgehackten rhythmischen Begleitmotivs aus Sechzehntel- und Achtelnoten mit Pausen in Takt 57 ff.) trägt zu dieser Unruhe bei. Dieser Ausdruck wird auch bei den Worten „Et lux perpetua luceat eis“ nicht ruhiger oder freudiger.

Die Harmonik erscheint – in Anbetracht der Entstehungszeit des Werkes – recht fremd; häufige Trugschlüsse verschleiern das harmonische Geschehen (z. B. in T. 70) – es findet bei Berlioz bereits eine Loslösung von der Harmonik statt, die in dieser Zeit üblich oder zumindest vertretbar erschien. Dabei gibt es merkwürdige Gegensätze zwischen schweifenden, chromatischen Verläufen einerseits und der Verwendung völlig

²⁹ Vgl. Kapitel 7.8.2.

³⁰ Vgl. Kapitel 7.8.2.

³¹ Beim Text „et lux perpetua“, also an ähnlich „unpassender“ Stelle! Vgl. Kapitel 8.1.4.

gewöhnlicher Dreiklangsmotive andererseits.

Ein Beispiel für diese Loslösung von klassischen Harmoniefolgen sind die Takte 70 bis 78:

$$\begin{array}{ccccccccccc}
 A^7 & c & D^{7-6>-5} & & H^{8-7} & & C & H^{8-7} & & C & c^6 & D & g \\
 \textcircled{g:} & \textcircled{D}^7 & & & & & & & & & & & \\
 9>-8 & 9>-8 & & & & & & & & & & & \\
 s & s & [t] & (D^{8-7}) & [Tp] & S & (D^{8-7}) & [tP] & S & s^6 & D & t
 \end{array}$$

Zunächst erklingt eine Kadenz in g-Moll; statt der Tonika jedoch erscheint ganz unvermittelt H-Dur als Zwischendominante – statt der Auflösung nach E-Dur oder e-Moll aber erklingt zweimal hintereinander die Folge H-Dur - C-Dur, also zwei Trugschlüsse. Hier fehlt inzwischen jedoch schon so weit die Festigung einer Grundtonart, dass diese Akkordfolge eher als ein chromatisches Schweifen zwischen den benachbarten Tonarten H-Dur und C-Dur empfunden wird und nicht mehr als tonales Kadenzmodell. Schließlich erfolgt doch noch eine Rückkehr nach g-Moll, aber auch verschleiert durch dreiklangsfremde Töne (wie die Sexte der Subdominante) und zahlreiche Vorhaltsbildungen der Dominante.

Im zweiten Abschnitt (ab T. 78) ändert sich der Satz grundlegend: Die Basis bildet nun eine Ostinatofigur im Violoncello, wodurch gleichzeitig ein bewegter Charakter durch die Achtelnoten, aber auch eine gewisse Statik durch die ständige Wiederholung der gleichen Figur entsteht. Insgesamt ist hier der Satz stark ausgedünnt, da ansonsten nur Haltetöne der Bläser erklingen. Die Harmonik ist (infolge des Ostinatos) einfacher, der Satz mehr auf eine prägnante und ausdrucksvolle Melodik ausgerichtet. Es erklingen nacheinander mehrere Phrasen in nur je einer Chorstimme, wobei jeweils der Phrasenbeginn in den Schlusston der vorherigen hinein gesungen wird, die Teile also ineinander übergehen, aber sich nicht wirklich überschneiden. Hier ist der Gesang also erstmals tatsächlich nur einstimmig. Damit findet hier zwar keine wörtliche, jedoch immerhin melodisch andeutungsweise ähnliche und vor allem stilistische Anlehnung an die gregorianische Choralintonation statt. Im Vergleich zum ersten Abschnitt wirkt dieser Teil zunächst recht schlicht. Es erscheint in den beschriebenen Chorphasen jeweils das gleiche, hier neu auftretende melodische Motiv:

Te de - cet hym - nus De - - us in Si - on;

Notenbeispiel 8.33: Ber2, *Introitus* T. 83–88

An diesem Motiv fällt auf, dass der Spitzenton zweimal erklingt, und zwar beim zweiten Mal einen Halbton höher als beim ersten Mal. Dadurch entsteht in der ersten Phrasenhälfte Mollcharakter, woraufhin in der zweiten Hälfte eine Durauhellung stattfindet, was einen Farbwechsel verursacht. Der melodische Halbtonschritt der ersten Phrasenhälfte (und damit die Molltonalität) erklingt interessanterweise auf eigentlich

positiv besetzten Begriffen wie „hymnus“, „reddetur“ und „exaudi“. Dadurch werden einerseits diese Begriffe getrübt, es wird andererseits aber auch eine starke Betonung auf diese Worte gelegt. Auf „Deus“ und „tibi“ liegt dagegen keine Betonung, und auch „Te“ wird nur schwach hervorhoben – dies sind gerade die Worte, die in anderen Werken, die an dieser Stelle positiveren Charakter besitzen, häufig besonders herausgestellt werden. Dur-Spizentöne finden sich auf „Sion“ und „Jerusalem“, vor allem aber auch auf „meam“, wodurch die Bitte um Erhörung stark subjektiven Charakter erhält.

Auch im weiteren Verlauf wird zunehmend deutlich, dass Berlioz eine ganz eigene, von den Werken anderer Komponisten stark abweichende Interpretation des Textes anstrebt, was durch die Beschreibung einiger besonders prägnanter Stellen verdeutlicht werden soll.

Im folgenden Abschnitt von Takt 101 bis 111 wird die Struktur wieder wesentlich komplizierter: Hier erscheint eine Doppeltextierung wie in Kapitel 7.8.2 beschrieben: „Ad te omnis caro veniet“ kommt als neuer Text hinzu, gleichzeitig wird die vorherige Zeile „Te decet“ weitergeführt. Auch hier wird diese Textstruktur in entsprechende musikalische Strukturen umgesetzt, denn es erklingen zwei Imitationen mit verschiedenen Motiven gleichzeitig:

Takt 101,3:

Sopran, halbchromatischer Quartfall $f''-c''$
auf „Te decet“

Tenor, punktierte Melodie, aus Ber2 abgeleitet,
auf „Ad te omnis caro veniet“

Takt 102,3:

Alt, halbchromatischer Quartfall $b'-f'$
auf „Te decet“

Bass, punktierte Melodie, aus Ber2 abgeleitet,
auf „Ad te omnis caro veniet“

In den Takten 106 bis 111 erklingt eine bildhafte Vertonung des Textes „Ad te omnis caro veniet“ in Form eines chromatischen Anstiegs im Tenor über eine Oktave, verbunden mit einem *crescendo*. Es handelt sich um eine lautmalerische Darstellung der Auffahrt zu Gott in den Himmel. Gleichzeitig mit der Ankunft auf der Oktave (also bei Gott?) bricht jedoch ein neuer Basseinsatz mit dem Motiv Ber1 („Requiem“), wiederum im *fortissimo*, in den Zielton des Tenors ein und stört den Frieden erheblich (Takt 110, Takt 55 entsprechend), woraufhin eine Imitation aller Stimmen mit Ber1 folgt.

Die wahrscheinliche Deutung dieser abrupten Störung wäre ein Widerspruch zur Auferstehung – denn durch diese Art der Vertonung des Wortes „Requiem“ wirkt die ewige Ruhe wie ein Schreckensbild und mitnichten positiv; hier kommt also keine ei-

gene Form oder Sichtweise des ewigen Lebens zum Ausdruck, sondern die Ruhe wird als endgültiger Schlaf und damit als Negation der Existenz eines weiteren wie auch immer beschaffenen Lebens gedeutet. In anderen Vertonungen wird das Wort „Requiem“ zwar ebenfalls häufig in einer lautmalerischen Art, etwa durch ruhigen Charakter oder durch lange Töne, wiedergegeben (wobei die Länge der Töne sich auf das Bild der Ewigkeit und nicht direkt auf den Wortsinn der Ruhe bezieht), aber Berlioz ist der erste Komponist, der die negative Seite dieses Aspekts einbezieht und in der musikalischen Wiedergabe berücksichtigt. Dabei ist dieser Widerspruch eigentlich schon im Text selbst enthalten, wird aber stets übergangen.

Genau an diese Stelle anschließend erfolgt dann auch die bereits geschilderte Textveränderung³²: Statt „dona eis“ wird nun „dona defunctis“ gesungen. Zur besonderen Hervorhebung dieser Abänderung erklingen die Takte 110 bis 115 im *fortissimo*, dann bricht die Musik nach dem Wort „dona“ ganz ab, woraufhin nach einem Achtel Generalpause (T. 116,1) der Chor (erstmalig im Werk gemeinsam und homophon) im *pianissimo* das Wort „defunctis“ singt; die Begleitung reduziert sich plötzlich auf die Holzbläser, wodurch ein anderer, eher gedämpfter Klang erzeugt wird. Zusätzlich erfolgt an dieser Stelle eine Wendung von B-Dur nach d-Moll. Die ganze Passage wirkt sehr unheimlich, und diese Vertonung erfüllt zwei Aufgaben: Einerseits wird deutlich auf die Textänderung hingewiesen, andererseits das Wort „Verstorbene“ bildlich durch das *pianissimo* dargestellt.

Auch das Wort „luceat“ wird zunächst anders als in allen anderen Werken vertont: nicht lebhaft und freudig, sondern lange Zeit sehr verhalten und angstvoll (T. 118–126). Erst ab Takt 126 gibt es ein erstes *crescendo*, das jedoch sogleich wieder durch einen erneuten drohenden Einschub des „Requiem“ (T. 129–146) abgelöst wird. Ab Takt 146 erklingt ein zweites Ostinato in der ersten Violine; Chor und Orchester gehen rhythmisch gegeneinander. Die Harmonik wirkt schwebend und unklar. Wie bereits in Takt 72 ff. hat das Wort „lux“ auch hier einen verhaltenen Ausdruck (T. 148–157); die gesamte bisherige Passage wirkt ängstlich und zurückhaltend angesichts einer unklaren Situation. Erst am Ende des Abschnitts erfolgt ein erstes wirklich überzeugendes großes Aufblühen auf „luceat“ durch ein großes *crescendo*, einen melodischen Anstieg in sehr hohe Lagen und nun auch ein aus anderen Werken bekanntes punktiertes Motiv (159 ff.); das „Leuchten“ klingt nun tatsächlich wie ein Aufstrahlen.

Durch diese extremen Ausdruckswechsel findet ein ständiger Kampf zwischen den beiden Gegenpolen Licht und Ruhe statt.

In der Reprise der Antiphon ist diese Art der Gestaltung des „et lux perpetua luceat eis“ noch extremer ausgeführt, denn zunächst erfolgt ein großer Abstieg im *unisono*, der stark Moll-getrübt klingt (durch eine Modulation nach b-Moll wirkt dieser Abschnitt viel dunkler als beim ersten Erklingen), was einen Ausdruck abgrundtiefer Trauer erzeugt. Dann jedoch kommt es zu einer um so stärkeren Aufschwung durch eine melodische Wendung nach oben, eine Modulation zurück nach Dur, ein *crescen-*

³² Siehe die Ausführungen in Kapitel 7.8.2.

do und eine Steigerung durch einen Aufstieg der Streicher in extrem hohe Lagen – ein noch stärkeres Erstrahlen des Lichts. Der Kontrast zwischen den beiden bereits durch die Textgestaltung verdeutlichten Gegenpolen der ewigen Ruhe und des ewigen Lichts wird so mit musikalischen Mitteln noch stärker herausgestellt als zuvor.

Im *Kyrie* erscheint ein neues Motiv im Chor:

Chor

Ky - ri - e, e - le - i - son!

Notenbeispiel 8.34: Ber3, *Introitus-Kyrie* T. 171,3–172

Das *Kyrie I* ist in Bezug auf seine Länge, Form, Besetzung, Melodik und Harmonik geradezu minimalistisch gehalten – der ganze Chor singt *unisono* auf einem einzigen Ton, an Orchesterbegleitung existiert nur ein G-Durakkord in der Atempause des Chores. Nur rhythmisch ist die Phrase recht prägnant gestaltet, wodurch fast der Eindruck eines monoton beschwörenden Sprechgesangs entsteht. Je nach Art der Interpretation könnte dies gebetsartig oder angstvoll wirken.

Das erste *Christe* ist anders, aber ähnlich sparsam vertont: Es erklingt nur jeweils eine Chorstimme in Begleitung einer Orchesterstimme (alles im dreifachen *pianissimo* bleibend). Das nun erscheinende melodische Motiv ist aus dem *Introitus* hergeleitet, man kann es entweder als eine Art Umkehrung der ansteigenden chromatischen Linien der Einleitung oder als Abwandlung der fallenden chromatischen Linien ab Takt 28 betrachten:

SA

ppp Chris - - te, e - le - i - son!

Notenbeispiel 8.35: Ber4, *Introitus-Kyrie* T. 174–176

Es handelt sich wiederum um einen chromatischen Fall, der hier nur den Umfang einer verminderten Quarte abschreitet und durch dieses Intervall noch klagender klingt, ebenso durch den Sprung Fis-As (im G-Dur-Akkord: 7< - 9>) auf „eleison“.

Wie schon in Cherubinis Vertonungen, *CherubiniRc* und *CherubiniRd*, besteht ein motivischer Bezug zwischen den beiden Teilen *Introitus* und *Kyrie*. Es ergeben sich zwei gegensätzlich gestaltete, jedoch in beiden Fällen verhaltene bis angstvolle Ausdrucksarten.

Vom Beginn des polyphonen Teils an findet eine immer stärkere Entwicklung und Steigerung statt, erst durch das allmähliche Hinzutreten der Stimmen, dann durch eine

starke rhythmische Prägung und ein *crescendo*: Es vermittelt sich der Eindruck einer immer näher kommenden, unheimlich drohenden Gefahr. Hier stellt sich wiederum die Frage nach dem Zusammenhang des vertonten Textes. Wie schon bei Cherubini ist der Charakter dieser Vertonung weder bittend noch preisend, aber auch nicht wie bei Cherubini resignativ, sondern es eröffnet sich eine neue Möglichkeit der Interpretation: Gott wird hier als Gegenstand der Furcht dargestellt, möglicherweise als Vorbereitung auf die Inhalte der *Sequenz*. Damit bildet *BerliozGMM* eine Ausnahme unter den betrachteten Werken, in denen im *Introitus* im allgemeinen keine Vorgriffe auf die Sequenz zu beobachten sind. Insbesondere der Schluss des Satzes ist in mehreren Bereichen interessant gestaltet. Zunächst fällt die Harmonik in den Takten 192 bis 195 auf:

$$\textcircled{g} \quad t \quad \underset{6>}{s}^5$$

Nach diesen – im *fortissimo* erklingenden – Takten wird das musikalische Geschehen durch eine Generalpause unterbrochen, deren Stille einerseits durch die vorige Lautstärke, andererseits durch das abrupte Abbrechen ohne einen harmonisch befriedigenden Schluss um so mehr auffällt.

Daran anschließend (T. 195,3–197) endet der Chor auf der Tonika, jedoch mit Septe (also t^7), das heißt, der vokale Teil des gesamten Satzes endet ohne „korrekten“ Ganzschluss, sondern mit einer bleibenden Dissonanz.

Im Orchesternachspiel erklingt ebenfalls keine regelrechte Kadenz, vielmehr findet ein allmähliches Verebben statt: Die Streicher spielen zunächst noch ein Tremolo, dann wird der Klang auf einzelne, immer seltenere und immer leisere Akkorde reduziert. Die Bläser schließen sich den Akkorden an, ab Takt 205 mit der Vorschrift *perdendo*. Die Melodie erklingt in tiefen Instrumenten, nämlich in den Fagotten, Violoncelli und Kontrabässen, die erst noch einen ansteigenden Leiterabschnitt spielen:

$$T. 200/201 \quad G \rightarrow d \quad (G\text{-Dur})$$

Dann folgen nur noch absteigende, immer kürzere Leiterabschnitte:

$$T. 202 \quad d \rightarrow G \quad (G\text{-Dur})$$

$$T. 203 \quad B \rightarrow G \quad (g\text{-Moll})$$

$$T.204/205 \quad A_s \rightarrow G \quad (g\text{-Moll})$$

$$T.206 \quad G \quad (g\text{-Moll})$$

Also gibt es noch einmal eine kurzfristige Duraufhellung wenigstens im Orchester, das jedoch sofort wieder nach g-Moll zurückkehrt. Der Satz endet mit einem kontinuierlichen Ersterben des Klanges und einem totalen Rückgang in Melodik, Harmonik, Dynamik und Bewegung. Somit gibt es in diesem Satz kein positives Ende.

8.1.8 Zusammenfassung

Die an sich obligatorischen Textteile *Introitus* und *Kyrie* sind dennoch nicht in allen Vertonungen vertreten; so fehlt in *CharpentierMM* der *Introitus*, in *GossecGMM* dagegen das *Kyrie*. Ansonsten sind in den beiden früheren Werken *GillesMM* und *CampraMR* die beiden Teile in separaten Sätzen vertont, während sie in *CherubiniRc* und *CherubiniRd* (allerdings noch mit einem deutlichen Einschnitt) und in *BerliozGMM* (mit direktem Übergang) in einem Satz zusammengefasst sind. Die Tendenz geht also – entgegen der allgemeinen Tendenz zu mehr einzelnen Sätzen! – in Richtung einer Zusammenfassung. Eine Ausnahme bildet hier Gossec, der den *Introitus* noch in mehrere Sätze aufteilt.

Die textliche Reprise der Antiphon ist nur in einigen Werken (*GillesMM* und *CampraMR*) mit einer musikalischen Reprise verbunden, manchmal ist die Wiederholung der Antiphon dem ersten Abschnitt in abgewandelter Form ähnlich (so in *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *GossecGMM*) oder motivisch ähnlich, aber ansonsten stark verändert wie in *BerliozGMM*.

Obwohl natürlich in den untersuchten Werken die allgemeine Entwicklung des musikalischen Stils deutlich wird und die späten Werke sich von den frühen in der musikalischen Sprache und den musikalischen Mitteln sehr unterscheiden, gibt es dennoch zahlreiche Gemeinsamkeiten bei der Vertonung bestimmter Textteile oder Inhalte.

In allen Werken ist der *Introitus* – der Textlänge entsprechend – umfangreicher vertont als das *Kyrie*. Zu Beginn sind durchgängig langsame, getragene Tempi vertreten, wobei weitgehend aber nicht der Charakter eines Trauermarsches erzeugt wird³³, während mit Beginn des Verses ein beschwingterer, zumindest heiterer Charakter erscheint (vor allem in *GillesMM* und *CampraMR*, ansatzweise auch noch in *GossecGMM*, in den späteren Werken weniger ausgeprägt). Ein Schwerpunkt ist in allen Werken der Gedanke des Lichtes und das Wort „*luceat*“, das oft mit zahlreichen Wiederholungen in geradezu fröhlicher Art erklingt, in den frühen Werken meist in imitatorischem Satz und mithilfe von Achtelketten gestaltet. In *GossecGMM* ist dieser Schwerpunkt quantitativ immer noch vorhanden, jedoch mit deutlich negativem Unterton, ebenso in *CherubiniRc* und *CherubiniRd*, wo der Komponist auch Zweifel an der Existenz des ewigen Lichtes zu hegen scheint. Berlioz vereint beides, indem er den gesamten Abschnitt durch starke Kontraste zwischen einerseits sehr düsteren Farben durch die verwendete Harmonik, andererseits einer extremen Darstellung des Lichts prägt. Somit ergibt sich die interessante Beobachtung, dass trotz einer gleichen Schwerpunktsetzung bezüglich des reinen Textes durch die musikalische Umsetzung eine Entwicklung von einer hoffnungsvollen positiven Sichtweise zu Zweifeln und Skepsis stattfindet.

Die Zeile „*Exaudi orationem meam*“ ist in allen Werken besonders ausdrucksvoll gestaltet, was häufig durch eine ausdrucksstarke Melodik geschieht, beispielsweise durch aufsteigende Auftakte, insbesondere mit Quartsprung; weiterhin ist die Harmonik hier

³³ Der *Introitus* im ursprünglichen Wortsinn als Musik zum Einzug in der Art eines Trauermarsches, findet sich – erstaunlicherweise, bedenkt man den Anlass der Komposition – nur in *GillesMM* und eingeschränkt in *GossecGMM*.

meist auffallend modulationsreich. In den späteren Werken erscheint wieder ein eher resignativer Charakter, da die folgende Zeile „ad te omnis caro veniet“ – als resignative Anerkennung der Tatsache, nicht als hoffnungsvoller Ausblick! – mehr im Vordergrund steht (so in *GossecGMM*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*). Hinzu kommt eine zunehmend persönlichere Färbung, indem das Wort „meam“ eine größere Rolle spielt, so in den letzten beiden Werken, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*.

Weiterhin werden einzelne Worte in typischer Art – nicht nur in Frankreich, sondern traditionell überall – gestaltet: Die Worte „requiem aeternam“ werden durch lange gehaltene Töne bildhaft dargestellt, und die Bitte „dona ...“ wird durch imitatorische Einsätze hervorgehoben (besonders in *CampraMR* und *GossecGMM* zu beobachten). Ein allen Werken gemeinsames Merkmal ist die Verwendung punktierter Motive sowohl im *Introitus* (*GillesMM*, *CampraMR*, *GossecGMM*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* relativiert; *BerliozGMM* stark) als auch später im *Kyrie*. Diese Art der rhythmischen Gestaltung ist ein nicht nur in Frankreich verbreitetes Mittel, bezüglich der analysierten Werke sind aber deutliche Abstufungen in der Intensität und damit verschiedene Ausdruckswerte zu beobachten.

Anlehnungen an die Gregorianik sind relativ deutlich nur bei *CampraMR*, *CherubiniRc* und *CherubiniRd*, andeutungsweise aber auch in anderen Werken (beispielsweise in *BerliozGMM*) festzustellen.

Bei der Vertonung des *Kyrie* ist zunächst die Form bemerkenswert: Hier finden sich Lösungen, die von der sonst allgemein üblichen Gepflogenheit abweichen, eine deutliche Dreiteilung vorzunehmen und das *Christe* deutlich von *Kyrie I* und *Kyrie II* abzuheben (normalerweise werden entweder beide *Kyrie*-Teile ähnlich oder sogar gleich vertont, oder aber das zweite *Kyrie* in Form einer Fuge; zumindest sind beide Teile chorisch und zum oft solistischen *Christe* kontrastierend³⁴). In fast allen hier analysierten französischen Vertonungen sind *Kyrie I* und *Kyrie II* unterschiedlich vertont (in *GillesMM*, *CampraMR*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*), wobei *Kyrie I* und *Christe* relativ kurz und enger zusammengefasst sind, während das *Kyrie II* deutlich einen neuen, umfangreicheren und interessanter gestalteten Teil bildet und meist eine Steigerung im Vergleich zum ersten Abschnitt darstellt.

In *BerliozGMM* ist die traditionelle Form allerdings noch weiter verändert, und eine echte Ausnahme bezüglich dieser Strukturierung bildet Charpentiers Vertonung, die drei einzelne Sätze aufweist, wobei das zweite *Kyrie* als *da capo* des ersten erklingt, diesem also wörtlich entspricht; auch ist der ganze Teil vergleichsweise umfangreich, was jedoch das Fehlen des *Introitus* ausgleicht, wodurch sich *CharpentierMM* sowieso von den anderen unterscheidet.

Bezüglich der Verteilung von Tutti- und Soloabschnitten unterscheiden sich die französischen Stücke ebenfalls von den in anderen Regionen entstandenen Werken, in denen meist *Kyrie* chorisch und *Christe* solistisch erklingen. Wiederum wählt nur Charpentier ansatzweise diese Verteilung, wobei im *Kyrie* bereits sowohl Chor als auch Soli

³⁴ Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 4.

erscheinen. Ansonsten gibt es zwei verschiedene Lösungen: In den frühen Vertonungen sind *Kyrie I* und *Christe* solistisch und *Kyrie II* choris (GillesMM und CampraMR), während in den späteren (also *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*) alle Teile vom Chor gesungen werden. Alle Komponisten außer Berlioz verwenden punktierte Kyriemotive, die in den späteren Vertonungen teilweise motivische Bezüge zum im gleichen Satz enthaltenen *Introitus* herstellen, sowie melismatische Gestaltungen des Wortes „*eleison*“.

Wie bereits beschrieben, gibt es verschiedene Interpretationen des Textes. In den französischen Kompositionen zeigen alle Kyriesätze demütigen Ausdruck, also ist die Bitte um Erbarmen bedeutend; hierbei wandelt sich der Gestus von der Hoffnung auf Erbarmen in den frühen Werken (*CharpentierMM*, *GillesMM* und *CampraMR*) zu Zweifel und Resignation in *CherubiniRc* und *CherubiniRd* – teilweise durch die motivischen und dadurch inhaltlichen Bezüge zum *Introitus* – und schließlich zu drohendem Charakter in *BerliozGMM*. Das *Kyrie* als Herrscherpreisung erscheint – erstaunlicherweise, da schließlich mehrere der Werke zur Zeit des Absolutismus entstanden! – nur in *GillesMM*, der aber auch nicht uneingeschränkt diese Interpretation wählt, sondern beide Deutungsmöglichkeiten in seinem Werk verbindet.

Insgesamt sind im *Kyrie* nicht ganz so deutliche typische Gemeinsamkeiten wie im *Introitus* zu finden; hier ist eher die stilistische Entwicklung zu beobachten. Insbesondere bei den letzten drei Werken wird diese Entwicklung deutlich; gemeinsam bei der Verwendung neuer Techniken ist allen drei Stücken die Zusammenfassung der beiden Textteile, der Beginn im *unisono* (der aber auch als Rückbesinnung auf gregorianische Traditionen aufgefasst werden könnte), die Abkehr von der barocken oder klassischen Form mit ihrer klaren Strukturierung sowie eine stärkere Orientierung am Sprachgestus durch einerseits fließende Übergänge, andererseits bewusst gesetzte Atempausen.

Die Schwerpunktsetzung und den musikalischen Ausdruck und die Textdeutung betreffend ist eine Entwicklung von einer hoffnungsvollen Sichtweise voller Gottvertrauen zu immer mehr Zweifeln an einem positivem Ausgang und zu Resignation angesichts des Unausweichlichen zu beobachten.

8.2 Graduale

Dieser Textabschnitt wird generell in nicht sehr vielen Werken vertont³⁵; von den genauer analysierten Kompositionen weisen aber immerhin vier Werke einen entsprechenden Satz auf, nämlich *GillesMM*, *CampraMR*, *CherubiniRc* und *CherubiniRd*.

In der Analyse dieses Abschnitts ist neben allgemeinen Feststellungen auch interessant, ob bei der Vertonung der Antiphon Rückgriffe oder Verwandtschaften zum *Introitus* zu beobachten sind oder ob andere Interpretationen und Schwerpunktsetzungen erscheinen.

8.2.1 Gilles: Graduale

Das *Graduale* steht wie der *Introitus* ebenfalls in g-Moll bzw. dorisch auf g, jedoch im $\frac{3}{4}$ -Takt. Der Satz ist mit 166 Takten eher lang, wenn auch nicht extrem umfangreich. Die Besetzung besteht aus sechsstimmigem Chor (SSATTB), einem Solobass sowie der im gesamten Werk gleichen Orchesterbesetzung, nämlich Violinen und Flöten, zwei Violen sowie Basso continuo³⁶. Im Vergleich zum *Introitus* ändert sich also nur die Taktart.

Der Satz besteht aus zwei großen Abschnitten (Antiphon und Vers), die sich wiederum aus sehr zahlreichen kurzen Unterabschnitten zusammensetzen. Es ergibt sich eine äußerst kleinteilige Struktur:

A 1-89			„Requiem aeternam ... luceat eis“	
1-30	Symphonie	Vl+Fl, 2 Vla, Bc		g - d - g
30-89	Solo B			
30-46	Solo B	Tutti	„Requiem ... Domine“	g - B - g
46-52	Zwischenspiel	Fl, Bc		g
52,3-59	Solo B	Tutti	„Et lux ... eis“	g - F
59-62	Zwischenspiel	Tutti		F - d
63-69	Solo B	Fl, Bc	„Et lux ... eis“	d
69-70	Zwischenspiel	Tutti		d - g
70,3-78	Solo B	Tutti	„Et lux ... eis“	g
79-81	Zwischenspiel	Fl, Bc		g
81-89	Solo B	Tutti	„Et lux ... eis“	g
B 89-166	Gay		„In memoria aeterna“	
89-111	Chor	Tutti	„In memoria aeterna“	g - B - g
112-119	Zwischenspiel	Tutti		g - d
120-124	Solo B	Tutti	„In memoria aeterna“	d - c - f

³⁵ Siehe dazu Tabelle 6.1.

³⁶ Näheres zur bei Gilles angegebenen Besetzung mit historischen Instrumenten siehe in Kapitel 7.3.1.

125-132	Chor	Tutti	„In memoria aeterna“	f/F - B
132-139,1	Zwischenspiel	Tutti		B - g
139-146	Chor	Tutti	„In memoria aeterna“	g
147-150	Zwischenspiel	Tutti	„In memoria aeterna“	g - c
151-158	Solo B	Tutti	„In memoria aeterna“	B - g
159-166	Chor	Tutti	„In memoria aeterna“	g

Das *Graduale* ist zwar viel kürzer als der *Introitus*, weist aber eine ähnliche Struktur und vor allem fast die gleiche Anzahl an Unterabschnitten der ersten zwei Teile auf (die Reprise der Antiphon fehlt hier).

In der instrumentalen Einleitung werden zwei den Satz prägende Motive vorgestellt. Das erste der beiden entspricht dem bereits im *Introitus* verwendeten „Requiem“-Motiv Gi2, so dass ein motivischer Bezug zwischen den beiden den gleichen Text enthaltenden Satzabschnitten hergestellt wird, obwohl die Vertonung an sich unterschiedlich ist. Hier erscheint das Motiv Gi2 in Violinen und Flöten (auf D beginnend, im *Introitus* im Tenor auf F beginnend). Das Motiv wird in diesem Satz dann auch auf andere Weise weitergeführt als im *Introitus*.

Das zweite Motiv besitzt einen fröhlichen und lebhaften Charakter durch den schnellen punktierten Rhythmus und die aufsteigende Linie; es wird in Takt 9 vorgestellt und später häufig in Verbindung mit dem Wort „*luceat*“ (beispielsweise in Takt 56) verwendet:



Notenbeispiel 8.36: Gi5, *Graduel* T. 9

Die Einleitung wird durch ständige Wechsel in der Satzart und Instrumentierung geprägt, indem sich homophone mit imitatorischen Abschnitten abwechseln, die Besetzung teilweise *tutti* (T. 1–13 und 20–23), teilweise solistisch (T. 14–20 und 23–30) ist und einige Teile mit Streichern, andere nur mit Flöten besetzt sind. Dies ergibt einen sehr abwechslungsreichen, interessanten Klang. Auch im weiteren Satz finden diese in der Einleitung vorgestellten Prinzipien Verwendung.

Weiterhin zeigen sich bereits in der Einleitung hemiolische Taktgruppen; auch diese Verschleierung des $\frac{3}{4}$ -Taktes prägt den gesamten Satz: Zunächst werden hauptsächlich in den Kadenz Hemiolen verwendet, später sind ganze Abschnitte (beispielsweise das Chormotiv beim Text „*in memoria aeterna erit justus*“, T. 89 ff.) hemiolisch, so dass tatsächlich ein $\frac{2}{4}$ -Takt im $\frac{3}{4}$ -Takt besteht. Solche Passagen finden sich in weiten Teilen des Satzes, so in T. 89–94, 98–99, 100–102, 123–125, 125–132, 135–139, 143–146, 148–150, 155–158 und 163–166.

In der Vertonung der Antiphon finden sich Parallelen zum *Introitus*: Der Beginn des Basssolos entspricht motivisch dem entsprechenden Anfang im *Introitus* (Tenorsolo),

wird dann aber anders fortgesetzt. Der Gestus ist hier ebenfalls melodios und ruhig. Die Worte „requiem“ und „dona“ werden durch die Taktverschiebungen besonders hervorgehoben. Die musikalische Hervorhebung des Wortes „dona“ ist analog zu den rein textlichen Schwerpunktsetzungen, die bereits beschrieben wurden³⁷.

Auch das Wort „luceat“ wird auffallend gestaltet, hier aber durch melismatische Gestaltung mithilfe des im *Graduale* neu auftretenden prägnanten Motivs Gi5. Es wird aber nicht nur das Wort selbst durch die Prägnanz des Motivs hervorgehoben, sondern es wird auch der Sinn des Wortes durch den geschilderten fröhlichen Ausdruck des Motivs verdeutlicht, also die textliche Bedeutung analog auf musikalischer Ebene wiedergegeben.

Das Wort „perpetua“ wird wie schon im *Introitus* durch lange Töne lautmalerisch gestaltet sowie durch melodische Spitzentöne betont. Weiterhin kommt es hier durch die gleichzeitige Verwendung des Motivs Gi5 zu einer inhaltlichen Verbindung der Begriffe des Leuchtens und der Ewigkeit.

Der zweite Textabschnitt, „In memoria aeterna ...“, trägt die Überschrift *Gay*, was schon vermuten lässt, dass hier ausschließlich der positive Aspekt berücksichtigt wird: die sichere Gewissheit, dass man nichts zu befürchten habe. Der Abschnitt ist durch rasche Wechsel zwischen chorischen, solistischen und instrumentalen Teilen sehr abwechslungsreich gestaltet. Dies unterstreicht, ebenso wie die hier häufiger auftretenden Tonartenwechsel, den lebhaften Charakter.

Besonders auffallend ist die Vertonung der Worte „non timebit“, insbesondere des Wortes „non“, durch Abspaltung und Wiederholung – wie schon die Analyse der Textbehandlung gezeigt hat, liegt hier der Schwerpunkt, was sich in der musikalischen Umsetzung fortsetzt. Das Wort wird extrem oft wiederholt und erklingt sowohl in den Soloteilen als auch bekräftigend im Chor; es wird meist durch synkopische Einsätze auf der zweiten Zählzeit des Taktes betont³⁸ und erklingt häufig mehrfach hintereinander als blockartiger Einwurf (in T. 107–109 viermal, in T. 143–144 dreimal und in T. 159–164 sogar zehnmal). Erstaunlich bei dieser Interpretation des Textes, die die Furchtlosigkeit und Hoffnung unterstreicht, ist lediglich die Tatsache, dass der Satz keinen Durchschluss aufweist, sondern in Moll bleibt.

Hervorstechende Charakteristika des Satzes sind die besonders starke Hervorhebung des Wortes „non“, die vorrangig rhythmische Satzgestaltung in Verbindung mit einem zweideutigen Takt (Zweier- im Dreiertakt bzw. Hemiolen) und die häufigen Farbwechsel. Diese erscheinen in Form von Aufhellungen und Eintrübungen durch den Wechsel zwischen Dur und Moll der gleichnamigen Tonart sowie durch Wechsel der Instrumentierung. Der Satz ist insgesamt interessanter und abwechslungsreicher als der *Introitus* gestaltet, trotz der Textgleichheit im ersten Teil.

³⁷ Siehe Kapitel 7.3.2.

³⁸ Ob es sich um Synkopen, Hemiolen oder $\frac{2}{4}$ -Takt im $\frac{3}{4}$ -Takt handelt, bleibt offen und hängt auch von der Stärke der Betonung und damit von der jeweiligen Interpretation ab.

8.2.2 Campra: Graduale

Das *Graduale* in *CampraMR* ist, ähnlich wie das in *GillesMM*, von mittlerer Länge; es umfasst 131 Takte. Es ist aber in mehrere Abschnitte unterteilt, die sich durch Tonart, teils Taktart, Besetzung der Vokalstimmen und vor allem unterschiedliche Tempovorgaben unterscheiden. Die Orchesterbesetzung besteht – wie im gesamten Werk – aus zwei Flöten, Streichern und Basso continuo. Es lassen sich drei größere Teile festlegen, die weiter in kleinere Teile untergliedert sind; die Struktur gestaltet sich folgendermaßen:

A 1-51	„Requiem“			
1-50	Lent	$\frac{3}{4}$	d dorisch	
1-19	Einleitung	Tutti	d	(GS)
20-30	Solo T/A ³⁹	Vl, Bc		
20-25	Solo T/A	Vl, Bc	d	(phryg. HS)
25-30	Solo T/A	Bc	d - F	(GS)
31-36	Zwischenspiel	Tutti	F - d	(GS)
36-51	GrCh	Tutti		
36-42	GrCh	Tutti	d	(phryg. HS)
43-51	GrCh	Tutti	d - F - A	(GS)
B 51-84	„et lux“			
51-59	Vite	c	D-Dur	
51-59	GrCh	Tutti	D	(GS)
59-75	Plus lent		d dorisch	
59-67	Solo A	Vl, Vla1, Bc	d - F	(GS)
67-70	Zwischenspiel	Tutti	F - A	(GS)
70-75	Solo A	Bc	A - d	(Dur-GS)
75-84	Plus gay		D-Dur	
≈51 ff.				
C 84-131	„In memoria“			
84-131	Rondement	c	d dorisch	
84-88	Einleitung	Fl, Vl, Bc	d	(GS)
88-100	Solo Bar			
88-91	Solo Bar	Bc	d	(plagaler GS)
91-93	Zwischenspiel	Fl, Vl, Bc	d	(GS)
93-98	Solo Bar	Bc	d - F	(GS)
98-100	Zwischenspiel	Fl, Vl, Bc	F	(GS)
100-131	GrCh, Solo Bar			
100-102	GrCh	Tutti	F	(GS)

³⁹ Zur Besetzung dieser Solopartie siehe die Ausführungen in Kapitel 7.4.1.

Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

102-105	Solo Bar	Bc	F - a	(GS)
105-107	Zwischenspiel	Fl, Vl, Bc	a	(GS)
107-110	GrCh	Tutti	a - d	(GS)
110-112	Solo Bar	Bc	d	(GS)
112-113	GrCh	Tutti	d	(phryg. HS)
113-120	Solo Bar			
113-116	Solo Bar	Bc	d - g	(GS)
116-120	Solo Bar	Fl, Vl, Bc	g - d	(GS)
120-123	GrCh	Tutti	d	(phryg. HS)
123-125	Zwischenspiel	Fl, Vl, Bc	d	(GS)
125-131	GrCh	Tutti	d	(GS)

Hier fallen die extrem vielen und dabei sehr kurzen Unterabschnitte auf, die teilweise nur zwei Takte umfassen. Somit ist der Satz durch die zahlreichen Wechsel in der Besetzung geprägt, vor allem im letzten Teil, wo sich ständig Chor, Solobariton und verschiedene instrumentale Besetzungen abwechseln. Dies ist ein gemeinsames Merkmal von *GillesMM* (Chor und Solobass) und *CampraMR* (Chor und Solobariton), in *CampraMR* aber in noch stark gesteigerter Form anzutreffen.

Ein wesentliches motivisches Element, das als Grundlage mehrerer Motive des Satzes dient und auch bereits in ähnlicher Form in den ersten beiden Sätzen auftrat (dort als Ca3 und Ca5), ist ein punktierter Rhythmus:



Notenbeispiel 8.37: Ca7, *Graduel* T. 1–2

Dies Element tritt hier in der Einleitung auf; dann erklingt es in Verbindung mit den Worten „Requiem“, „luceat“, „perpetua“, „memoria“ und „non timebit“, und schließlich erscheint es (teilweise diminuiert) in einigen Begleitmotiven. Besonders prägnant wirkt es in den „Requiem“- und „luceat“-Motiven. Hier zeigt sich eine Analogie zum ersten Satz, und zudem wird im zweiten Satz die Anrufung „Kyrie“ auf diese Weise gestaltet.

Man könnte allerdings einwenden, dass es sich bei einer solchen Punktierung um einen so gewöhnlichen Rhythmus handelt, dass dieser noch keinen Wiedererkennungswert und damit Motivcharakter besitzt; jedoch tritt dieser Rhythmus zum einen stets in Verbindung mit den gleichen Textelementen auf, so dass bereits eine inhaltliche Verknüpfung entsteht, und zum anderen erscheint dieses Element so extrem gehäuft und wird so bewusst in die Struktur des komplizierten Satzes eingebettet, dass es dadurch große Prägnanz gewinnt. Also ist es als satz- und sogar werkübergreifendes Motiv anzusehen.

Das Motiv Ca7 selbst bestimmt das Geschehen in der Einleitung sowie den ersten

Vokalteil mit dem Text „Requiem“ (Alt, T. 20).

Weiterhin sind für den Satz häufige Wechsel in der Satztechnik typisch. Auch dies zeichnet sich bereits in der Einleitung ab, denn schon hier treten drei verschiedene Satzprinzipien auf: ein Wechselspiel zwischen zwei Stimmgruppen (T. 1–5), eine Melodie mit akkordischer Begleitung in rezitativischer Art (T. 8–13) sowie eine Imitation (T. 14–19). Im Verlauf des Satzes werden diese Satztechniken weiterhin im raschen Wechsel erscheinen.

Auch in diesem Satz setzt Campra die Schwerpunkte auf die gleichen Worte wie im *Introitus*; so wird das Wort „dona“ durch Wiederholung, aber auch durch musikalische Akzentuierung wie synkopische Einsätze (T. 26–30), noch mehr aber in einem für Campras Satztechnik typischen polyphonen Wechselspiel der Stimmen in Takt 46 bis 51 hervorgehoben:

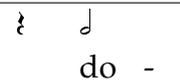
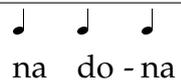
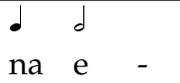
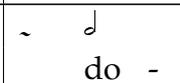
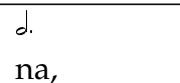
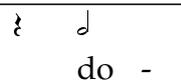
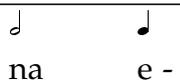
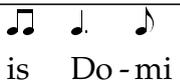
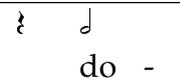
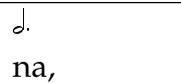
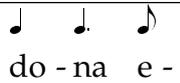
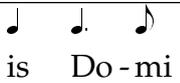
Takt Stimme	46	47	48	49	50	51
S		 do -	 na do - na	 e - is	 Do - mi - ne:	
A		 do -	 na do -	 na e -	 is Do - mi - ne:	
T + Bar	 do -	 na,	 do -	 na e -	 is Do - mi - ne:	
B		 do -	 na,	 do - na e -	 is Do - mi - ne:	

Tabelle 8.1: *Graduel* T. 46,2–51,1

Durch die vielen rhythmisch gegeneinander versetzten Einsätze in immer wechselnden Stimmkombinationen klingt die Bitte „Gib ...“ aus allen Richtungen und wirkt sehr intensiv. Diese Satztechnik findet sich bei Campra oft an wichtigen Textstellen.

Beim Text „et lux perpetua ...“ beginnt ein ganz neuer Abschnitt in neuem Tempo, neuer Taktart und neuer Tonart (jetzt Dur), so dass der freudige Charakter des Textes sich ganz im musikalischen Satz widerspiegelt. Campra sieht das Bild des ewigen Lichtes also uneingeschränkt positiv. Auch ein neues, melodisch aufstrebendes Motiv (Ca8 in T. 51 ff., s. u.) in Verbindung mit der erwähnten Punktierung unterstützt diesen Ausdruck.

Gerade das Wort „luceat“ erfährt eine schon mehrfach aufgetretene Gestaltung durch den punktierten Rhythmus (wie im *Introitus*), hinzu kommt aber noch eine weitere motivische Ausmalung durch Sechzehntelketten im Wechsel mit der Punktierung sowohl in Vokal- als auch Instrumentalstimmen (T. 51 ff.), wodurch die Lebhaftigkeit durch eine Steigerung des Tempos und der Bewegung unterstützt wird und außerdem das Wort durch die entstehenden Melismen ausgeweitet und betont wird. Diese durch die schnel-

Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

len Notenwerte erzielten Klangbilder zeichnen auch auf musikalischer Ebene in lautmalerischer Weise den Eindruck des Leuchtens und Glanzens nach. Auch an dieser Stelle findet sich ein polyphoner Satz, in dessen Verlauf das Wort „luceat“ gewissermaßen an allen Stellen hervorblitzt:

Motivverteilung T. 51–58:

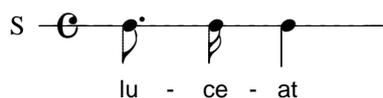
	51	52	53	54	55	56	57	58
S	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
A	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
T				a				
Bar								
B					a			
VI	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
VlaI	-----	-----	-----	-----	a	-----	-----	-----
VlaII	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
B					a			
Bc								

Tabelle 8.2: Graduel T. 51–58

Legende:

- Motiv Ca7a = -----
- Motiv Ca8 = -----
- Motiv Ca9 = -----
- a = Motiv in abgewandelter Form

Auftretende Motive:



Notenbeispiel 8.38: Ca7a



Notenbeispiel 8.39: Ca8



Notenbeispiel 8.40: Ca9

Doch obwohl der Satz eine größtmögliche motivische Dichte durch die Verwendung mehrerer Motive gleichzeitig sowie deren Kombination im polyphonen Satz und zusätzliche Ausschmückung der Linien in den Instrumenten aufweist, wirkt er doch nicht kompliziert oder schwierig, sondern gleichzeitig prächtig, kunstvoll und doch schlicht, heiter und einfach fröhlich.

Es handelt sich insgesamt um eine sehr umfangreiche Vertonung der Phrase „et lux perpetua luceat eis“, und alle verwendeten Motive unterstreichen das im Text beschriebene Strahlen und Leuchten des ewigen Lichtes.

Die Worte „Memoria aeterna“ werden hier ebenfalls durch zwei unterschiedliche Motive dargestellt, nämlich einerseits durch eine Kette von Punktierungen (T. 84), womit ein inhaltlicher Bezug zum ersten Teil hergestellt wird, und andererseits durch einen langen hohen Ton auf „aeterna“ (T. 88), was – wie schon in gleicher Weise in *GillesMM* beobachtet – eine Hervorhebung durch den Spitzenton sowie eine lautmalerische Interpretation der „Ewigkeit“ durch die Tondauer bewirkt.

Auch dieser Teil besitzt durch die Begleitung in Sechzehntelkoloraturen (T. 86 ff.) freudigen Charakter, hinzu kommt nun aber noch eine gewisse Entschiedenheit in der Versicherung, dass man vom Bösen nichts zu befürchten habe (nicht ausschließlich spielerisch leicht wie bei „luceat“): Die zahlreichen Wiederholungen des „Non, non“⁴⁰ erklingen – wie schon in *GillesMM* – blockartig homophon, hier wiederum kombiniert mit einem punktierten Rhythmus (T. 100 ff.). Jedoch erscheint diese Art der Bekräftigung hier in gesteigerter Form, indem die Ausrufe „Non“ zahlreich wiederkehren: In T. 100–102, 103 f., 107 f., 110 f., 112 f., 114, 117–119, 122 f. und 125–130, also sowohl im Chor, als auch solistisch im Bass. Diese geballte Homophonie wirkt in *CampraMR* inmitten seines ansonsten komplizierten polyphonen Satzes umso kräftiger und noch wirkungsvoller als in *GillesMM*, der auch sonst weitgehend homophon komponiert. Auch hier erklingen die Einsätze des jeweils ersten „non“ häufig synkopisch, weiterhin wird die bekräftigende Wirkung durch ansteigende Linien in den Außenstimmen Sopran und Bass (beispielsweise in T. 100–101) sowie durch Schlusskadenzen auf dem Zeilenschluss (dem „Ergebnis“) „non timebit“ (so in T. 101–102) verstärkt.

Die Kernaussage des Satzes ist also die Herausstellung von Campras absolut positiver Sichtweise des ewigen Lichts sowie die feste Überzeugung, in seinem Glauben nichts fürchten zu müssen. Mit diesem grundlegenden Gottvertrauen stellt er innerhalb der behandelten Komponisten eine Ausnahme dar.

8.2.3 Cherubini: Graduale (c-Moll)

Im Gegensatz zu den bisher betrachteten *Graduale*-Vertonungen sind die entsprechenden Sätze in den beiden Vertonungen Cherubinis sehr kurz. Das *Graduale* von *CherubiniRc* umfasst nur 28 Takte, wobei es aufgrund des langsamen Tempos (*Andantino largo* im $\frac{3}{2}$ -Takt) immerhin etwa zwei Minuten dauert. Auch die Besetzung ist sehr reduziert,

⁴⁰ Vgl. die Erläuterung der Textgestaltung in Kapitel 7.4.2.

da sie ohne Bläser auskommt und nur aus vierstimmigem Chor (SATB) und tiefen Streichern (zwei Violen, Violoncello, Kontrabass) besteht. Es handelt sich also um ein eher inniges, ruhiges Stück mit dunkleren Klangfarben (neben der Besetzung auch durch die Tonart g-Moll); auch hier gibt es trotz der Textgleichheit keine Reprise des *Introitus*, und es gibt auch weder ähnliche Ausdruckswerte noch direkte motivische Wiederaufgriffe (allerdings eine entfernte motivische Verwandtschaft, dies wird später erläutert).

Der Satz besitzt folgende Struktur:

A 1-16	„Requiem aeternam ... justus“		
1-3	Einleitung	Str	g
4-16	Chor	Str	g (HS)
16,3	GP		
B 17-28	„ab auditione mala non timebit“		
17-23	Chor, 20-22=17-19	Str	g
24-28	Chor	Str	g (Dur-GS)

Der Aufbau weicht interessanterweise von der normalen Textzusammensetzung ab, da Antiphon und erste Zeile des Verses in einem Teil und sogar ineinander übergehend vertont sind, woraufhin der Vers durch eine Generalpause unterbrochen wird, der die zweite Zeile in einem neuen Abschnitt folgt. Dies lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass auch Cherubini den Schwerpunkt auf die letzte Zeile setzen wollte, da diese Zeile die abschließende und wichtigste Aussage des Satzes bildet. Deshalb ist der verhältnismäßig längste Abschnitt dieser Zeile gewidmet, und durch die Generalpause richtet sich die Aufmerksamkeit verstärkt auf das Folgende. Die musikalische Form entspricht also der Textgestaltung⁴¹.

Also setzt Cherubini zwar inhaltlich prinzipiell den gleichen Schwerpunkt wie Gilles und Campra, jedoch geschieht dies auf ganz andere Weise: Der Satz ist nicht freudig-positiv, sondern sehr innig und ruhig; es gibt auch nicht die exzessiven Wiederholungen der Negation „non“, es wird nur die zweite Hälfte der letzten Zeile wiederholt. Dafür spiegelt sich Cherubinis Intention in der Struktur sowie in der Harmonik in Form des Durchschlusses deutlich wider. Dieser Durchschluss wirkt um so eindringlicher, als der gesamte Satz zuvor in der gleichen Tonart g-Moll, ohne Modulationen in andere Tonarten, steht und dieses Moll somit sehr gefestigt war. Trotzdem bleibt – analog zum fragenden Motiv zu Beginn des Satzes – auch das Ende durch die Lage der Stimmen im G-Dur-Akkord etwas offen und fragend, da die oberste Stimme, der Sopran, nicht den Grundton, sondern die Quinte singt, was immer einen nicht ganz befriedigenden Schluss bewirkt.

Die beiden Teile weisen unterschiedliche, allerdings ähnliche Motive auf. In der Einleitung erscheint das erste Motiv *Chec4*, das den ersten Vokalteil bestimmt:

⁴¹ Vgl. Kapitel 7.6.2.

The image shows a musical score for two parts: Violin I (VlaI) and Tenor (T). The time signature is 3/2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Tenor part has the lyrics 'Re - qui - em ae - ter - nam' written below the notes. A small '8' is written below the first note of the Tenor part. A slur is placed over the first five notes of the Tenor part, indicating a phrase.

Notenbeispiel 8.41: Chec4, *Graduale* T. 1 / 4–5

Das Motiv besteht aus einer Punktierung und folgenden längeren Notenwerten, die in Sekunden absteigen. Die Sopranstimme verläuft weitgehend parallel zum Tenor; beim Schlusston steigt die Melodie jedoch in einem Quintsprung auf. Damit ist der Aufbau demjenigen des „Requiem“-Motivs des *Introitus*, Motiv Chec2, in wesentlichen Punkten ähnlich (auch dort beginnt das Motiv mit punktiertem Rhythmus, steigt in Sekunden ab und in einer Quinte auf). Jedoch wirkt das Motiv in diesem Zusammenhang – in einer anderen Taktart und imitatorisch sowie in parallelen Sexten statt homophon-akkordisch gesetzt – völlig anders: Durchsichtiger und zarter, eher fragend und offen. Der inhaltliche Bezug wird dennoch deutlich, aber mit einem anderen Schwerpunkt: der zweifelnden Frage.

Dies Motiv wird in der Einleitung in gekürzter Form in einer Imitation mit drei Einsätzen verwendet (T. 1: VlaI, T. 2: VlaII, T. 3: Vc und Cb). Diese Imitation setzt sich in den Vokalstimmen fort; nun setzen in jedem Takt immer abwechselnd zwei Stimmgruppen (Sopran und Tenor sowie Alt und Bass, jeweils in Sexten parallel geführt) ein; die Takte 6 und 7 entsprechen den Takten 4 und 5, nur einmal mit „requiem“, einmal mit „dona“ textiert. Die Streicher gehen nicht *colla parte*, sondern spielen einen eigenen Satz. Dieser imitatorische Satz wird ohne Einschnitte oder Binnenschlüsse bis zum Ende des Abschnitts in Takt 17 weitergeführt, so dass sich die Textzeilen überschneiden⁴². Dabei ist der polyphone Satz so gestaltet, dass die Häufigkeit der Worte im Verlauf des Satzes zunimmt, so dass eine Art Steigerung stattfindet: Ausgehend vom Bild der Ruhe steigert sich das Geschehen über das Bild des Lichtes bis zum Begriff des Gerechten. Dies bereitet die entscheidende Schlussfolgerung vor, dass dieser Gerechte nichts zu fürchten habe. Der Doppelpunkt im Text wird musikalisch durch einen Halbschluss und die Generalpause verdeutlicht. Dieser Spannungsbogen entspricht auch dem oben beschriebenen musikalischen Aufbau.

Trotzdem wirkt diese Art der Vertonung – nicht zuletzt wegen der offenen, fragenden Komponenten – nicht ganz so überzeugt und sicher wie die vorher analysierten Stücke, sondern zurückhaltender.

⁴² Vgl. dazu die Erläuterungen der Textgestaltung in Kapitel 7.6.2.

8.2.4 Cherubini: Graduale (d-Moll)

Auch die zweite *Graduale*-Vertonung Cherubinis ist, wenn auch länger als diejenige in *CherubiniRc*, mit 46 Takten ebenfalls eher kurz gehalten. Im langsamen Tempo – *Lento* – dauert der Satz ungefähr vier Minuten. Die Besetzung ist ähnlich gewählt; das Orchester besteht nur aus tiefen Instrumenten (zwei Fagotte, Violoncelli und Kontrabass). Allerdings spielen die Instrumente nur die Einleitung, der Rest des Satzes erklingt *a cappella* in einem vierstimmigen Männerchor (TTTB). Damit hat Cherubini die bereits in seiner ersten Requiemvertonung spürbare Tendenz, diesen Textteil mit sparsamen Mitteln und dunklen Farben zu gestalten, noch weiter fortgesetzt – was sich hier nicht nur durch den sowieso stets singenden Männerchor zeigt, denn dieser könnte ja auch von hohen oder hellen Instrumenten begleitet werden, sondern eben durch die Instrumentierung der Einleitung sowie das Fehlen einer weiteren Begleitung, so dass die Schlichtheit und der Purismus des Männerchors ganz zur Geltung kommen. Man könnte das als Anklang an die alten gregorianischen Choralintonationen sowie den alten *a-cappella*-Stil werten. Wieder handelt es sich nicht um eine Reprise des *Introitus*.

Ähnlich wie in *CampraMR* beruht die gesamte Motivik auf dem Element der Punktierung, hier aber zusätzlich auf absteigenden Tonleitern. Es gibt ein Einleitungsmotiv, aus dem die übrige Motivik abgeleitet werden kann:

Notenbeispiel 8.42: Ched4, *Graduale* T. 1–4

Im Chor erklingt zuerst der Bass. Er übernimmt nicht die Melodie des Motivs, sondern nimmt die Linie des Kontrabasses auf, allerdings abgewandelt und teils schärfer rhythmisiert. Später erklingen weitere Motivteile in den Tenorstimmen. Die Wiederaufgriffe erfolgen analog zur Stimmenverteilung, so dass der Chorklang bruchlos an den Instrumentalklang anschließen kann:

$$\begin{array}{l} \text{T. 1-3 Cb} \approx \text{T. 4-8 B} \\ \text{T. 2-4 Vc} = \text{T. 7-9 TI} \end{array}$$

Das Motiv zeigt eine sehr ausdrucksvolle Melodik und auch bereits vielfältige Harmonisationen. Es bereitet auch mit den verschiedenen enthaltenen Elementen die unterschiedlichen Textteile und -inhalte vor: Der lange Ton (der zweite des Motivs, eine punktierte Halbe) wird für das Bild der Ruhe und Ewigkeit (T. 4 und 5 auf „requiem“,

T. 27 und 31 auf „aeterna“) und die Punktierung (punktierte Halbe, dann Achtel) für das allgemein übliche „Requiem“-Motiv verwendet (T. 4 und 5). Der ausdrucksvolle Auftakt mit seinem aufwärts gerichteten Sextsprung und dessen positiver Wirkung stellt das Licht dar („et lux“, wobei die Betonung auf „lux“ liegt, T. 14 und 18). Die Achtelketten dienen einerseits zur melismatischen Vertonung von besonderen Worten („Domine“, T. 12), zum besonders lange andauernden Erklingen bestimmter Worte im Sinne einer bildhaften Vertonung („aeternam“, T. 7) sowie vor allem zur Ausschmückung und Versinnbildlichung des Leuchtens („luceat“, T. 17 und 21). Damit sind wesentliche Inhalte vorbereitet; nur die letzte Zeile weist eine abweichende Motivik auf, womit sie sich vom Rest des Satzes abhebt.

Es ergibt sich folgende Satzstruktur:

1-4	Einleitung	2 Fg, Vc, Cb	a	(GS)
4,2	GP			
A 4,3-14,1	Chor	„Requiem aeternam“		
4,1-9,1	TTB	„Requiem aeternam“	a	(GS)
9,2	GP			
9,3-14,1	TTB	„dona eis Domine“	F	(GS)
B 14,2-24,2	Chor	„et lux“		
14,2-18,1	TTB	„et lux perpetua luceat“	F - g	(GS)
18,2-24,2	TTTB	„et lux ... eis“	g - a - C	(GS)
24,3	GP			
C 24,4-33	Chor	„In memoria“		
24,4-28,2	TTB	„In memoria aeterna“	C - e	(HS)
28,3	GP			
28,4-33,4	TTTB	„in memoria ... justus“	B - d	(GS)
34,1	GP			
D 34,2-46	Chor	„ab auditione“		
34,2-38,3	TTB	„ab auditione ... timebit“	d - a	(s)
38,4-39,1	GP			
39,2-40,3	TTB	„non timebit“	a	(TS)
40,4-41,1	GP			
41,2-46	TTTB	„ab ... timebit.“	a	(Dur-GS)

Trotz der eher geringen Länge des Satzes gibt es also viele kurze Unterabschnitte, die alle imitatorisch gestaltet sind und zahlreiche Modulationen aufweisen; häufig sind die einzelnen Teile durch Generalpausen unterbrochen. Dieses Prinzip der an der Sprache orientierten „Atempausen“ ist bei Cherubini häufig anzutreffen.

Die Imitationen, die jeweils in den Takten 4, 9, 14 und 18 beginnen, sind immer gleich aufgebaut: Der Bass setzt zuerst ein, gefolgt von den Tenorstimmen gemeinsam. Durch die versetzten Einsätze wird jeweils das erste Wort, „requiem“, „dona“ bzw. „et lux“ betont; dabei ist der Charakter der ersten Einsätze durch die längeren Noten und die Tonrepetitionen wesentlich ruhiger als bei der melodisch wie rhythmisch ausdrucksstärkeren Zeile „et lux ...“.

Mit Beginn des neuen Textabschnitts „In memoria“ wechselt die Reihenfolge der einsetzenden Stimmen; in den Takten 24 und 28 beginnen die Tenöre gemeinsam, gefolgt vom Bass. Im letzten Teil „ab auditione“ erklingt dann erstmals eine Imitation mit drei Stimmen, und ab Takt 39 ist der gesamte Chor homophon. So unterscheidet Cherubini auch hier, wie schon in seiner ersten Vertonung, mithilfe der Satzstruktur die unterschiedlichen Textabschnitte und hebt die letzte Zeile besonders hervor.

Auch in harmonischer Beziehung ist der Satz interessant gestaltet. Zunächst herrscht gerade bei dem Textteil „et lux perpetua ...“ eine recht unklare harmonische Situation, die Tonarten schreiten rasch weiter, so dass keine feste Grundtonart zu erkennen ist. Dadurch entsteht ein unsicherer, suchender, aber kein fröhlich überzeugter Charakter. Weiterhin zeugt die harmonische Gestaltung der letzten Textzeile von einer eher ungewöhnlichen Interpretation des Inhalts: Am Ende des dritten Teils werden die Worte „erit justus“ homophon gesungen, nochmals wiederholt und mit einem Ganzschluss (wenn auch mit Terzbass, also nicht vollkommen) beschlossen, wodurch die Wichtigkeit der Gerechtigkeit (oder Rechtschaffenheit) betont wird. Im letzten Abschnitt aber folgen mehrere recht zweifelhafte Schlusswirkungen aufeinander: In Takt 38 beim Text „non timebit“ schließt der Satz auf der Subdominante mit Sexte statt Quinte. Dadurch wird die Tonart völlig unklar, da es mehrere harmonische Deutungen dieses Akkordes gibt:

1. Subdominante mit Sexte in a-Moll
2. Ausweichung nach d-Moll (Tonika mit Sexte)
3. Trugschluss in d-Moll (Tonikagegenklang mit Terzbass)

Es handelt sich also um lauter eher unklare Akkorde. Nach einer Generalpause werden die gleichen Worte wiederholt, aber wieder folgt kein befriedigender, festigender Schluss, sondern in Takt 40 ein echter Trugschluss mit nachfolgender Generalpause. Bei der anschließenden Wiederholung der ganzen Zeile folgt zwar am Ende ein Ganzschluss, jedoch wiederum erst nach einigen Tonartverschleierungen wie einer Ausweichung nach d-Moll, mehreren Doppeldominanten und einem weiteren Erklingen des Tonikagegenklangs, was wieder leicht trugschlüssigen Charakter hat.

In den Takten 37 bis 46 ergeben sich damit folgende harmonische Abfolgen:

(a:) \emptyset_5^7 T \emptyset_5^7 (\emptyset_3^7) s^6 GP s^6 $\emptyset_3^{9>}$ D tG GP

(d:) \emptyset_3^7 t^6
 ~~~~~  
 tG  
 TS? TS

(a:) ( $D_3^7$ ) s ( $D_5$ )  $\xi$   $D_3^7$  T tG s  $D_3^7$   $D^6$   $\emptyset_3^{9>}$   $D^{6-5-8}$   $\xi$   $D^{6-5}$  T

Ausweichung  
nach d

Ver-  
schleierung  
durch den tG

Ver- Dur-GS  
zögerung durch  
Einschub der s

Gerade durch diese Wirkungen bei den Worten „non timebit“ wird deren Richtigkeit in Frage gestellt: Hat der Gerechte/Rechtschaffene wirklich nichts zu fürchten? Zweifel kommen bereits beim Erklingen des unklaren Schlusses in Takt 38 auf; der Trugschluss in Takt 40 scheint dann die Überzeugung endgültig zu negieren. Letztendlich kommt es doch noch zu einer positiven Bekräftigung in Form eines Durchschlusses – wenn auch erst nach einigen inneren Kämpfen.

### 8.2.5 Zusammenfassung

Die vier betrachteten Sätze unterscheiden sich stark in der Länge: *GillesMM* und *CampraMR* sind vergleichsweise umfangreich, wohingegen die beiden Sätze in *CherubiniRc* und *CherubiniRd* eher kurz gehalten sind. In keinem Fall ist die Vertonung der Antiphon eine Reprise des entsprechenden Abschnitts im *Introitus*, es gibt aber teilweise motivische Bezüge und Wiederaufnahmen. Vor allem zeigen sich ähnliche Topoi bei der Gestaltung bestimmter Worte, sowohl im Vergleich von *Introitus* und *Graduale* der einzelnen Werke als auch werkübergreifend, insbesondere bei den Worten „luceat“, „dona“ und „requiem“.

Trotzdem handelt es sich stets gerade im Ausdruck um völlig unterschiedliche Vertonungen des gleichen Textes in *Introitus* und *Graduale*.

In allen vier Werken ist die gleiche Schwerpunktsetzung auf der letzten Zeile zu beobachten. Dies geschieht je nach Werk mit ganz verschiedenen Mitteln: In *GillesMM* dient vor allem die Textwiederholung insbesondere des Wortes „non“, aber auch der ganzen Zeile, der Hervorhebung; in *CampraMR* verbindet sich die Textwiederholung mit einem besonderen Satzprinzip; in *CherubiniRc* und *CherubiniRd* dagegen drückt die Struktur Cherubinis Intentionen aus. Tendenziell wirken die Vertonungen alle eher positiv – dies sagt auch schon etwas über die Gesamthaltung der Werke aus, denn die Auswahl an sich des Gradualetextes mit seinem sehr positiven Ende zeigt diese Richtung

bereits deutlich: Hätte der jeweilige Komponist einen eher zweifelnden oder gar negativen Ausdruck beabsichtigt, hätte er diesen Text wohl ausgelassen. Trotzdem gibt es auch in diesen vier Werken noch Abstufungen: Die Vertonungen Gilles' und Campras sind weitgehend uneingeschränkt überzeugt (in *GillesMM* eher entschlossen, in *CampraMR* freudig-leicht); bei Cherubini herrschen dagegen Zweifel (in *CherubiniRc* nur zu ahnen, in *CherubiniRd* deutlicher), jedoch gibt es auch hier letztendlich immer einen positiven Ausgang. Keines der Werke weist ein Nachspiel auf, möglicherweise um den Eindruck des Textes nicht mehr zu verwischen.

Zu bemerken ist noch, dass alle vier Sätze sehr ausdrucksstark und meist interessanter als die vorangehenden Sätze gestaltet sind. In *GillesMM* und *CampraMR* geschieht dies durch sehr oft und rasch wechselnde Besetzungen, vor allem im Vers, wodurch sich ein abwechslungsreicher musikalischer Eindruck ergibt, der auch durch viele das Gesamtbild auflockernde Zwischenspiele verstärkt wird. In *CherubiniRc* und *CherubiniRd* ist dies nicht der Fall, aber durch die beschriebenen Satzstrukturen und die Harmonik entstehen ebenfalls ständige Farbwechsel.

### 8.3 Tractus

Der *Tractus* ist in keinem der betrachteten Werke vertont; lediglich in *CherubiniRc* tritt dieser Teil insofern in Erscheinung, als diese Komposition die Anweisung enthält, den *Tractus choraliter* zu singen<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> [Cherubini 1996a, S. 20]

## 8.4 Sequenz

Die *Sequenz*, die den umfangreichsten Teil des gesamten Textes bildet, ist generell in relativ vielen Vertonungen enthalten<sup>44</sup>. Dabei sind die Vertonungen auf den ersten Blick recht unterschiedlich in Hinblick auf ihren Umfang, die Aufteilung in Einzelsätze, die Besetzung und musikalische Gestaltung; jedoch lassen sich auch einige Gemeinsamkeiten bezüglich der Gestaltung bestimmter Textteile und -inhalte feststellen. Von den hier genauer analysierten Werken enthalten *LullyDI*, *CharpentierMM*, *GossecGMM*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM* die *Sequenz*, also alle Stücke außer *GillesMM* und *CampraMR*<sup>45</sup>.

Im Folgenden werden die Aufteilung des Textes bzw. der Strophen, die musikalischen Merkmale der so gebildeten Einzelsätze und die dadurch entstehenden unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkte im Vordergrund stehen. Dabei stellt sich die Frage, ob bestimmte Einteilungen typisch sind, ob bestimmte Textteile auf ähnliche Weise vertont werden, und zwar die gleichen Textteile bei den verschiedenen Komponisten, aber auch inhaltlich verwandte Textteile innerhalb der Werke. Auf diese Weise könnten sich bestimmte Darstellungsweisen der Inhalte herauskristallisieren. Ein Gestaltungsmittel bilden beispielsweise die Wechsel zwischen Tutti- und Soloabschnitten, die mit den Perspektivwechseln im Text zwischen Plural bzw. allgemeiner Form und Singular einhergehen können. Ein weiterer sehr auffälliger Punkt ist die Besetzung spezieller Abschnitte mit Blechbläsern, und zwar nicht nur naheliegenderweise der dritten Strophe, sondern auch anderer inhaltlich verwandter, sinngemäß entsprechender oder schlussfolgernder Textteile. Damit wird häufig eine Verbindung geschaffen, die sonst nicht ohne weiteres ersichtlich wäre.

### 8.4.1 Lully: Sequenz

Bei Lully handelt es sich, wie bereits erläutert, bei dem gesamten Stück um eine Vertonung ausschließlich der *Sequenz* als separatem Textteil.

Zum Aufbau der *Sequenz* wurden deshalb die meisten bedeutsamen Punkte bereits in Kapitel 7.1 erläutert<sup>46</sup>. Der eine Satz, aus dem das Stück besteht, gliedert sich in kleinere Abschnitte; es sind drei Teile zu erkennen, die sich durch Wechsel in der Taktart voneinander abheben:

|         |       |                                                                 |
|---------|-------|-----------------------------------------------------------------|
| Strophe | 1–12  | gerade Taktart, fast nur $\mathbf{C}$                           |
| Strophe | 13–16 | Wechsel zwischen $\frac{3}{4}$ , $\mathbf{C}$ und $\frac{2}{2}$ |
| Strophe | 17–20 | gerade Taktart, $\mathbf{C}$ und $\frac{2}{2}$                  |

<sup>44</sup> Vgl. Kapitel 6.2.

<sup>45</sup> Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel 7.3.2 und 7.4.2.

<sup>46</sup> Zum besseren Verständnis dieses Abschnitts siehe Tabelle 7.1.

Hierbei wird sich zeigen, dass insbesondere der mittlere Teil besonders vielseitig und interessant gestaltet ist, obwohl die ersten und letzten Strophen eigentlich die größere Bildhaftigkeit und Dramatik aufweisen. Immerhin ist aber auch die letzte Strophe auffallend gestaltet. Außerdem ergeben sich durch die Besetzung der Vokalstimmen kleinere zusammenhängende Gruppen: die fünfte und sechste Strophe, die neunte und zehnte Strophe, die elfte Strophe allein, und schließlich die zwölfte bis vierzehnte Strophe. Diese Abschnitte stimmen insofern nicht immer mit den Abschnittsgrenzen der Großform überein.

Die instrumentale Besetzung aus Orgel und Streichern verändert sich während des Werkes nicht; lediglich die Rezitative werden teils nur durch die Orgel und teils mit Violinen und Orgel begleitet. Dagegen wechselt die vokale Besetzung zwischen verschiedenen Chorzusammenstellungen und Solisten. Eine weitere Strukturierung findet durch die Schlussbildungen statt; diese sind im von der Harmonik geprägten Generalbasszeitalter ein wichtiges Mittel. Das Stück steht zwar in dorisch auf g bzw. g-Moll, jedoch finden sich die in der Zeit zwar häufig verwendeten, in einem Teil der Totenmesse aber doch noch etwas auffälligeren Durschlüsse an vielen Stellen, nämlich an den Strophenenden der zweiten (T. 34), dritten (T. 52), fünften (T. 70), sechsten (T. 80), achten (T. 105), elften (T. 140), zwölften (T. 151), sechzehnten (T. 284), achtzehnten (T. 311), neunzehnten (T. 325) und zwanzigsten (T. 390) Strophe. Hier fällt auf, dass im Mittelteil zwischen Takt 152 und 284, also in einem relativ umfangreichen Abschnitt, kein Durschluss erfolgt. Dabei gibt es typische immer wieder erscheinende Kadenzformen. Weiterhin charakteristisch ist der Fortgang direkt nach dem Durschluss im gleichnamigen Moll, also beispielsweise G-Dur als Tonika, das sich sogleich wieder nach g-Moll eintrübt, wodurch die positive Wirkung der Durschlüsse relativiert wird.

Ein weiteres Element ist der Wechsel zwischen homophonen und imitatorischen Abschnitten sowie zwischen erregteren und ruhigen Tempi.

Es gibt mehrere, teilweise miteinander verwandte Motive, die das ganze Stück prägen und durch ihre Verwendung und ihr Wiedererscheinen in den verschiedenen Abschnitten eine Verbindung zwischen einzelnen Strophen schaffen:



Notenbeispiel 8.43: Lu1a, *Dies irae* T. 1–2



Notenbeispiel 8.44: Lu1b, *Dies irae* T. 3

Mors stu - pe - bit

Notensbeispiel 8.45: Lu1c, *Dies irae* T. 52–53

Vo - ca me vo - ca me cum be - ne - dic - - tis

Notensbeispiel 8.46: Lu1d, *Dies irae* T. 234 ff.

Diese Formen des Motivs, geprägt durch einen punktierten Rhythmus sowie bei Lu1c durch die Dreiklangsmelodik, treten in zahlreichen Strophen auf: Lu1a und Lu1b in der Einleitung und in der dritten, siebten, achten, elften, vierzehnten und sechzehnten Strophe sowie im zweiten Zwischenspiel, Lu1c in der vierten, achten, neunten, fünfzehnten, siebzehnten und neunzehnten Strophe und Lu1d in der sechzehnten Strophe, in der es dadurch zu einer Art Taktverschiebung im Dreiertakt kommt, da die Betonung teilweise auf der zweiten Zählzeit liegt.

Ein zweites Motiv erscheint ebenfalls in verschiedenen Gestalten: In seiner ersten Form ist es hauptsächlich durch seine rhythmische Form auffallend; es tritt in der zweiten, dritten und zwölften Strophe auf. In der zweiten Gestalt gewinnt es zusätzliche Prägnanz durch den aufsteigenden Sextsprung; diese Form findet sich in der achtzehnten und neunzehnten Strophe.

Chor/Orch  
Quan - tus tre - mor

Notensbeispiel 8.47: Lu2a, *Dies irae* T. 21

s  
La - cry - mo - sa

Notensbeispiel 8.48: Lu2b, *Dies irae* T. 296–297

Die übrigen Motive sind eher auf einzelne Abschnitte begrenzt und werden dort beschrieben.

Durch die fast überall auftretenden punktierten Rhythmen gewinnt das Stück über weite Strecken den Charakter eines Marsches, durch das eher ruhige Tempo und die Molltonalität Trauermarschcharakter; obwohl diese Vertonung an sich ja nicht zum Zweck der musikalischen Gestaltung einer Totenmesse dienen sollte, entsteht so ein Bezug zum eigentlichen Hintergrund des liturgischen Textes.

Gerade die instrumentale Einleitung gemahnt sehr an den *Introitus*, der zwar in dieser Motette natürlich nicht vertont ist, aber so gewissermaßen in instrumentaler Form dennoch erscheint. Harmonisch fallen hier bereits mehrere Sequenzen (T. 5–7, 11–13) sowie eine Kette von schnellen Modulationen (T. 7–11) auf.

Die Verwendung von Sequenzen prägt auch sonst das gesamte Stück; es treten zahlreiche Quintfallsequenzen, Sekundfälle und Terzfälle auf, also eigentlich ausschließlich harmonisch fallende Sequenzen, was einen eher negativen, demütigeren Ausdruck hervorruft (so in T. 5–7, 11–13, 15, 37–38, 75–80, 96–99, 106–107, 109–110, 117–120, 121–124, 219–221, 251–255, 255–262, 269–272, 302–303, 305–306, 319–320, 331–332 und 368–369). Auch hier hebt sich der Mittelteil, in dem keine Sequenzen erklingen, vom Anfang und vom Schluss ab.

Auch durch die Melodik wird der demütige Ausdruck verstärkt, da absteigende Linien vorherrschen. Aufsteigende Linien erscheinen nur in bestimmten textlichen Zusammenhängen, so in Verbindung mit Bildern, die direkt mit der Darstellung Gottes, der Auferstehung und ähnlichen Gedanken zu tun haben: In der zweiten Strophe, zweite Zeile („quando iudex est venturus“), beim Wort „resurget“ und bei der Zeile „iudex ergo cum sedebit“. Generell ist der Charakter des Stückes also eher demütig als dramatisch.

Die erste Strophe, durch ein Basssolo vertont, wirkt sehr ruhig, wodurch das Werk sich von den anderen Vertonungen abhebt; normalerweise stehen an dieser Stelle eher erregtere Abschnitte. Auffallend ist hier die Tatsache, dass Lully sich bei der Melodie des Bassolos an der Choralintonation des „Dies irae“ orientiert<sup>47</sup>:



Notenbeispiel 8.49: LuDi14, *Dies irae* T. 14–16

Er gleicht die Melodik jedoch an den harmonischen Verlauf an, indem er das F zum Fis macht, also den Leitton wählt, statt in der reinen Kirchentonart zu bleiben. Dies ist auch die einzige Stelle, wo Lully die Verbindung zum Choral sucht.

In der zweiten Strophe tritt als neues Motiv Lu2a auf; durch den Rhythmus und durch die durch die Viertelpausen hervorgerufene Atemlosigkeit wirkt dieser Abschnitt erregter und durch die Besetzung mit großem und kleinem Chor sehr viel kräftiger. Das Motiv Lu2a tritt insgesamt viermal auf, zunächst ausschließlich bei der Textzeile „Quantus tremor“, die dadurch eine große Bedeutung gewinnt. Es erscheint dann aber auch in der folgenden dritten Strophe, und zwar in der ersten Zeile bei den Worten „Tuba mirum“, wodurch eine Verbindung entscheidender Gedanken des Jüngsten Gerichts – die Posaune und die Angst – entsteht, also eine Art übergreifender textlich-musikalischer Ge-

---

<sup>47</sup> Vgl. [Liber Usualis 1939, S. 1810].

danke. Die dritte Strophe ist relativ umfangreich vertont, hebt sich aber zusätzlich auch durch größere Virtuosität vom bisherigen Teil ab. Es erscheint ein neues Motiv, Lu3:



Notenbeispiel 8.50: Lu3, *Dies irae* T. 35–36

Dieses Motiv erscheint nur in der dritten Strophe zusätzlich zu Lu1 und Lu2, mit denen es sich zu einem teilweise recht virtuosen kontrapunktischen Satz vereint, der sowohl sprachlich als auch musikalisch kompliziert ist. Schon optisch fällt das „schwarze“ Notenbild auf, und der Charakter wird zunehmend erregter (vgl. dazu Notenbeispiel 8.51). Gerade die erste Zeile der Strophe erklingt so nicht nur sehr oft<sup>48</sup>, sondern auch in sehr eindrucksvoller Weise.

Weiterhin zeigt sich bei der nun wieder homophonen Vertonung der restlichen Strophe ein bestimmtes Merkmal, das sich auch in anderen Werken finden wird, nämlich die Verwendung einer aufsteigenden Linie, die hier im Bass liegt (in der generalbassgeprägten Zeit ist diese Stimme schließlich auch die wichtigste). Sie beginnt bereits in der zweiten Textzeile, so dass die Worte „per sepulcra regionum“ noch in recht tiefer Lage erklingen, steigt aber im weiteren Verlauf bis zu „coget omnes ante thronum“ an, so dass sie den Weg zu Gott darstellt. Interessant ist dabei allerdings, dass der Anstieg sich nicht bis zu dem Wort „thronum“ fortsetzt, sondern dass die Linie dort wieder absteigt, was allerdings zumindest durch die Kadenzbildung zu erklären ist (möglich wäre es hier trotzdem gewesen, die Basslinie auch aufsteigend zu beenden!). Trotz der gleichzeitig stattfindenden Modulation von B-Dur nach g-Moll endet die Strophe mit einem Durchschluss, wobei die Tonart G-Dur gerade nach den B- und Molltonarten umso heller wirkt.

In der vierten Strophe erscheint als Abwandlung des ersten Motivs nun Lu1c, das durch die scharfe Punktierung und die melodischen Sprünge (wenn auch in Dreiklangstönen) sehr schroff wirkt und somit das Bild des Todes als Bedrohung zeichnet und dabei gleichzeitig durch die motivische Verwandtschaft den inhaltlichen Zusammenhang zwischen der ersten und der vierten Strophe betont. Nach dem Wort „stupebit“ folgt eine Pause als Zeichen für das Erstarren; wie im weiteren Verlauf der Arbeit deutlich werden wird, ist dies ein musikalisches Mittel, das an dieser Textstelle sehr häufig verwendet wird.

In ebenso deutlicher Weise wird das Wort „resurget“ durch ein neues Motiv (Lu4) gestaltet. Einerseits wird durch die Virtuosität des Motivs das Wort „resurget“ und damit die Aktion der Auferstehung als entscheidender Aspekt des gesamten Textes hervorgehoben, andererseits wird die Bedeutung des Wortes durch die aufsteigende Linie

<sup>48</sup> Vgl. Kapitel 7.1.2.

Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

The image displays a musical score for the 'Dies irae' section, measures 40-43. The score is arranged in three systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The second system repeats the vocal parts and adds a Baritone part. The third system includes a string section (Str.) and a basso continuo (Bc). The lyrics are: 'spar-gens so - num spar - - - - gens spar-gens so - num. Tu - ba mi - rum spar - gens spar-gens spar-gens so - spar - gens so - num spar-gens spar-gens so - num. Tu - ba mi - rum spar - gens spar-gens so - --- gens so - num. Tu - ba mi - rum spar - - - - gens so - num spar - - - - gens spar-gens so - - num. Tu - ba mi - rum tu - ba mi - rum spar-gens so - num spar - - - - gens so - num spar - - - - gens so - rum spar - - - - gens so - num spar - - - - gens so - num spar - - - - gens spar-gens so - num. Tu - ba mi - rum tu - ba mi - rum spar-gens so - num spar - - - - gens so - num spar - - - - gens so -'. The music is in common time (C) with a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and some melisma. The basso continuo and string parts provide harmonic support with sustained chords and rhythmic accompaniment.

Notenbeispiel 8.51: LuDi40, *Dies irae* T. 40–43

lautmalerisch umgesetzt. Das Motiv ist deshalb auch an das Wort „resurget“ gebunden und erscheint ausschließlich in der vierten Strophe:



Notenbeispiel 8.52: Lu4, *Dies irae* T. 56–57

Hier werden Textinhalte also bereits durch rein musikalische Mittel gestaltet und hervorgehoben, ohne auf das zu dieser Zeit gängige Mittel der Textwiederholung oder imitatorische Einsätze (die sowohl textliches als auch musikalisches Mittel wären) zurückzugreifen.

Die fünfte und sechste Strophe sind gemeinsam in einem zunächst homophonen Chorsatz mit beiden Chören vertont, deutlich kontrastierend ist dann aber die letzte Zeile „nil inultum remanebit“ (T. 75–80). Hier ändert sich der Satz durch imitatorische Einsätze; weiterhin findet eine auskomponierte Beschleunigung statt, da Motiv Lu1a nun im doppelten Tempo (in Achtelbewegung) erklingt; die Harmonik wird abwechslungsreich durch zweimalige Modulationen zwischen B-Dur und g-Moll, und schließlich erfolgen zahlreiche Wiederholungen dieser Zeile, die damit sehr deutlich hervorgehoben wird. Dies zeigte sich bereits in der Textbehandlung<sup>49</sup> und wird durch den musikalischen Satz verstärkt. Allerdings werden bei Lully noch keine einzelnen Worte (etwa das Wort „nil“) lautmalerisch oder durch musikalische Entsprechungen des Wortsinnes gestaltet, wie es in späteren Werken geschieht.

Die siebte Strophe wird wieder solistisch vertont; wenn Lully bei der Tutti-Solo-Verteilung auch nicht die Textstruktur wiedergibt, so schreibt er zumindest bei dem hier erfolgenden Wechsel zur ersten Person Singular auch tatsächlich einen Solosatz. Die Besetzung mit Alt oder Altus ist typisch für diese Strophe. Die Tonart g-Moll, die absteigende Melodik (in Verbindung mit Lu1c, hier ändert sich nur die Reihenfolge und die Lage der Dreiklangstöne) sowie die häufigen chromatischen Linien sorgen für einen demütigen, etwas gequälten Charakter. Diese Strophe weist dann auch – als eine der wenigen – keinen Durschluss auf.

Die achte Strophe wird insbesondere durch die mehrfachen blockartigen, homophonen Ausrufe „Rex!“ des Chores geprägt, die hier durch Generalpausen getrennt und ganz ohne Orchesterbegleitung erklingen und dadurch noch an Prägnanz und Eindringlichkeit gewinnen. Dagegen sind die zweite und dritte Zeile ganz anders vertont: Solistisch und nur vom Basso continuo begleitet, hat der Abschnitt Rezitativcharakter und wirkt viel zarter und durchsichtiger, wobei aber wiederum Motiv Lu1c (in weiterer Abwandlung) erklingt. Die Bitte „Salva“ wird besonders durch Spitzentöne und Punktierung hervorgehoben. Durch die Verwendung des gleichen Motivs bei den Text-

<sup>49</sup> Vgl. Kapitel 7.1.2.

zeilen „Tag des Zorns“, „Tod ...“ „der Du ... errettet ...“ und der Bitte „Rette mich“ entsteht eine Art logischer Folgerung bzw. Fortsetzung eines Gedankens – Jüngstes Gericht, damit verbunden der Tod, aber auch die Hoffnung auf die Erlösung als Ziel. Eine Bekräftigung dieses Erlösungsgedankens erfolgt durch die Wiederholung der dritten Zeile „Salva me ...“ durch den gesamten Chor im homophonen Satz, der mit einem versöhnlichen Durschluss endet. Auch in der neunten Strophe, die ein ruhiges, inniges Bass-Rezitativ ist, wird diese Verbindung durch die Verwendung von Lu1c in der Textzeile „ne me perdas ...“ fortgesetzt. Auch diese Bitte um Verschonung wird durch das prägnante Motiv sowie durch eine nochmalige Wiederholung hervorgehoben. Die zehnte Strophe ist ähnlich vertont; der zentrale Begriff des Kreuzes wird hier betont durch eine Synkope, einen Sextsprung (T. 123) und einen längeren Ton (eine halbe Note zwischen ansonsten meist Viertel- und Achtelnoten). Hier erfolgt wiederum einer der selteneren Mollschlüsse, wohingegen die anschließende elfte Strophe, als homophoner Chorsatz vertont, in Dur endet.

Die zwölfte Strophe schließt motivisch an Motiv Lu2 an; es wird mithilfe eines rhythmisch gleichen, aber melodisch variierten Motivs ein imitatorischer Satz gebildet. Die Klage „Ingemisco“ gewinnt damit an Bedeutung, da nur wenige imitatorische Teile jeweils an wichtigen Stellen erklingen. Durch die Melodik wird der Affekt gesteigert: Ein abwärts gerichteter Quartsprung mit anschließendem Halbtonschritt wirkt ausdrucksstark und klagend.

Im folgenden Abschnitt, der Vertonung der dreizehnten bis sechzehnten Strophe, erfolgt erstmals ein Taktwechsel zum  $\frac{3}{4}$ -Takt; dann wechselt der Takt zwischen verschiedenen Taktarten. Diese Strophen sind zum Teil verhältnismäßig umfangreich vertont<sup>50</sup>: Umfassten die bisherigen Strophen jeweils etwa zehn bis fünfzehn Takte, so folgen nun zu Beginn und am Ende dieses Mittelteils wesentlich längere Abschnitte, denn die dreizehnte Strophe enthält 39 Takte, die fünfzehnte Strophe immerhin 24 Takte und die sechzehnte Strophe sogar 57 Takte. Diese Strophen scheinen Lully also besonders wichtig gewesen zu sein; dies wurde bereits in der Analyse der Textbehandlung deutlich<sup>51</sup> und zeigt sich nun auch in der Untersuchung der musikalischen Gestaltung. Innerhalb der dreizehnten Strophe kommt es zu mehrmaligen Wechseln zwischen verschiedenen Besetzungen sowie zu zahlreichen Modulationen; sie bildet somit fast ein eigenständiges Stück:

|         |       |           |       |            |      |
|---------|-------|-----------|-------|------------|------|
| 152-157 | AT    | Org       | 1. Z. | g          | (GS) |
| 157-161 | B     | Org, 2 Vl | 2. Z. | g - B - g  | (HS) |
| 162-166 | AT    | Org       | 1. Z. | g - F      | (GS) |
| 166-172 | B     | Org, 2 Vl | 2. Z. | F - d      | (GS) |
| 172-178 | AT    | Org       | 3. Z. | d - c - B  | (GS) |
| 178-182 | B     | Org, 2 Vl | 3. Z. | B - g, B+g | (GS) |
| 183-190 | AT, B | Org       | 3. Z. | B+g - g    | (GS) |

<sup>50</sup> Vgl. Tabelle 7.1.

<sup>51</sup> Siehe die Erläuterungen zu den von Lully gesetzten Schwerpunkten in Kapitel 7.1.2.

Die Duette sind meist parallel geführt; das Basssolo wird durch die Orgel und einen zweistimmigen Streichersatz begleitet.

Die dritte Textzeile nimmt den größten Raum ein; insbesondere das Wort „spem“, also „Hoffnung“, wird durch eine Abtrennung von der restlichen Phrase, lange gehaltene Töne, häufige Wiederholung und in den Takten 184 bis 186 durch imitatorische Einsätze hervorgehoben.

Die vierzehnte Strophe ist die einzige, die in diesem Teil eher kurz gehalten ist; es handelt sich um ein virtuoses, rhythmisch abwechslungsreiches und stark ausgeziertes Tenorsolo. Hier wird Motiv Lu1 in verschiedenen Formen ständig verwendet. Einige Textteile werden herausgehoben, so die Worte „non sunt dignae“ durch Wiederholungen und Auszierungen (z. B. in T. 195) und das Wort „perenni“ durch einen lange gehaltenen Ton und ein anschließendes Melisma in Sechzehntelnoten (T. 201–202). Insgesamt trägt dieser Abschnitt aber eher den Charakter einer Soloarie zur Darstellung der Kunstfertigkeit des Solisten. Es erfolgt jedoch kein Durchschluss.

Die fünfzehnte Strophe ist wieder umfangreicher vertont und umfasst drei Teile:

|         |           |          |       |               |               |      |
|---------|-----------|----------|-------|---------------|---------------|------|
| 204-212 | Soli SAT  | Org      | 1. Z. | $\frac{3}{4}$ | g             | (GS) |
| 212-214 | GrCh+PtCh | Str, Org | 2. Z. | $\frac{2}{2}$ | g - B - g     | (HS) |
| 215-227 | A-Rez     | Org      | 3. Z. | $\frac{3}{4}$ | g - d - B - g | (GS) |

Der Schwerpunkt liegt auf dem Teil mit der größten Besetzung, dem homophonen Chor in der zweiten Zeile, also erneut direkt auf der Bitte um Erlösung. Dabei erscheint wiederum Motiv Lu1, hier in Form von Lu1b. Bei der Vertonung der ersten Zeile verwendet Lully ansatzweise pastorale Elemente wie den  $\frac{3}{4}$ -Takt und den Einsatz solistischer hoher Stimmen. In der dritten Zeile erklingt Motiv Lu1c.

Auf besonders auffällige und beeindruckende Weise behandelt Lully die sechzehnte Strophe; sie ist nicht nur am umfangreichsten von allen Strophen vertont, sondern fällt auch durch ihre ungewöhnliche Form ins Auge:

|     |         |               |           |                |               |            |      |
|-----|---------|---------------|-----------|----------------|---------------|------------|------|
| I)  | 228-233 | Chor          | Tutti     | 1.+2. Z.       | c             | g-B-c-g    | (HS) |
|     | 228-229 | GrCh+PtCh     | Tutti     | 1. Z.          |               | g-B        | (GS) |
|     | 229-230 | PtCh SSAB     | Org       | 2. Z.          |               | B          | (HS) |
|     | 230-233 | GrCh+PtCh     | Tutti     | 1.+2. Z.       |               | B-c-g      | (HS) |
| II) | 234-264 | Soli ATB      |           | 3. Z.          | $\frac{3}{4}$ |            |      |
|     | 234-239 | Soli ATB      | Org       | 3. Z.          |               | g-F        | (GS) |
|     | 239-241 | Zwischenspiel | 2 Vl, Org |                |               | F-d        | (HS) |
|     | 242-244 | Soli ATB      | Org       | 3. Z., 2. Teil |               | d          | (GS) |
|     | 244-247 | Zwischenspiel | 2 Vl, Org |                |               | d-c        | (GS) |
|     | 247-264 | Soli ATB      | 2 Vl, Org | 3. Z.          |               | c-B-g      | (GS) |
|     | 247-251 | Soli ATB      | Org       | 3. Z.          |               | c-B        | (GS) |
|     | 251-252 | Zwischentakt  | 2 Vl, Org |                |               | Quintstieg |      |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|      |         |               |           |                |                     |      |
|------|---------|---------------|-----------|----------------|---------------------|------|
|      | 252-253 | Soli ATB      | Org       | 3. Z., 1. Teil | Quintstieg          |      |
|      | 253-254 | Zwischentakt  | 2 Vl, Org |                | Quintstieg          |      |
|      | 254-264 | Soli ATB      | Org       | 3. Z.          | Sekundfall, g       | (GS) |
|      | 264-274 | Zwischenspiel | 2 Vl, Org |                | $\frac{3}{4}$ g-c-g | (GS) |
| III) | 274-276 | Chor          | Tutti     | 3. Z.          | g                   | (HS) |
| IV)  | 277-281 | Soli SAB      | Org       | 3. Z.          | g                   | (HS) |
| V)   | 282-284 | Chor          | Tutti     | 3. Z., 2. Teil | g                   | (GS) |

Hier gibt es zum ersten Mal im gesamten Stück (von der Einleitung abgesehen) ein instrumentales Zwischenspiel, und dies erscheint ungewöhnlicherweise mitten in einer Strophe. Prinzipiell ist es eine typische Art der Vertonung dieses Textabschnitts, die ersten beiden Zeilen von der dritten durch Hervorhebung des stark kontrastierenden Ausdrucks abzusetzen; dies wird hier jedoch zusätzlich durch die Wahl dieser auffallenden Struktur unterstützt. Die ersten beiden Zeilen der Strophe sind auf die gleiche Art vertont, in einem sehr unruhigen, von Achtelbewegungen geprägten Chorsatz, der dem Teil „et ab haedis me sequestra“ in der fünfzehnten Strophe, „tremendae majestatis“ in der achten Strophe und „nil inultum“ in der sechsten Strophe sehr ähnlich ist.

Die dritte Zeile hebt sich zunächst durch die solistische Besetzung sowie einen Taktwechsel ab, schließt aber unmittelbar an die vorigen Zeilen an: Soweit entspricht die Form dieses Abschnitts den Gestaltungen dieser Strophe in anderen Werken. Allerdings erfolgt in *LullyDI* hier bereits ein ständiger Wechsel zwischen sehr kurzen vokalen Phrasen und Einschüben durch die Violinen, wodurch der Satz aufgelockert und gestreckt wird; die Musik wirkt hier erstmals nicht als bloße Begleitung, sondern als echte Ergänzung des Textes. Dabei findet der bereits aus Lu1a bekannte Rhythmus Verwendung, hier aber durch eine ganze Kette von Punktierungen, Motiv Lu1d, in gesteigerter Form. So entsteht eine inhaltliche Verbindung zu den Beschreibungen des Jüngsten Gerichts, und gleichzeitig wird die Wichtigkeit dieser – daraus resultierenden – Bitte durch diese Steigerung betont. Dabei ist festzustellen, dass die Bitte „Voca me“ stets in punktiertem Rhythmus erklingt, womit der direkte Zusammenhang zu den Gedanken ans Jüngste Gericht verdeutlicht wird. Die Fortsetzung „cum benedictis“ jedoch weist nie punktierte Notenwerte auf, was den inhaltlichen Kontrast der Erlösung und Rettung zeigt.

Nach dem scheinbaren Strophenende in Takt 264 folgt ein mithilfe von Lu1d gebildetes Zwischenspiel, das einerseits wie eine Art beschwingter Tanzsatz klingt, andererseits durch die ständige Verwendung fallender Linien gleichzeitig auch demütig wirkt. Auch im instrumentalen Satz kommt so die Ambivalenz zwischen verzagter Bitte und Hoffnung zum Ausdruck. Durch dieses Zwischenspiel wird den Hörern Zeit zur Reflexion über das Gehörte gegeben und gleichzeitig durch das Neue, Ungewöhnliche dieses Zwischenspiels die Aufmerksamkeit für das Nachfolgende geschärft und dessen Bedeutung erhöht.

Statt der erwarteten nächsten Strophe wird dann aber nochmals die dritte Zeile der sechzehnten Strophe wiederholt, nun zum ersten Mal – als noch stärkere Bekräftigung als bisher – im Chor und Orchestertutti. Der Teil wird durch einen weiteren solistischen

Einschub und schließlich eine Kadenz im Chor abgeschlossen.

Die Betonung der Bitte um Verschonung angesichts des Jüngsten Gerichts, die schon zuvor große Bedeutung erhalten hat, erfährt hier ihren Höhepunkt, wobei dies nicht nur durch die zahlreichen Textwiederholungen<sup>52</sup>, sondern auch durch die musikalische Struktur geschieht.

So schließt sich denn auch die nachfolgende siebzehnte Strophe ohne weiteres Zwischenspiel direkt an. Hier erklingt eine Art Bass-Arie, die wiederum durch fallende melodische Linien den demütigen Charakter des Textes (Selbstanklage) widerspiegelt. Die Vertonung ähnelt den Stellen „Quid sum miser“ (7. Strophe), „Voca me“ (16. Strophe) und „Judicandus“ (19. Strophe). Auch die siebzehnte Strophe endet in Moll.

Gegen Ende der *Sequenz* nehmen die imitatorischen Abschnitte zu; auch Teile der achtzehnten bis zwanzigsten Strophe sind imitatorisch bzw. polyphon vertont: Die erste Zeile der achtzehnten Strophe, die zweite Zeile der neunzehnten Strophe und die gesamte zwanzigste Strophe erklingen ganz polyphon. Dazwischen erfolgen jeweils auch homophone Chorabschnitte sowie solistische Teile. Somit wird der Satz bis zur Schlussfuge immer komplizierter, denn zu Beginn des Stückes überwiegen noch die homophonen und einfacheren Satzarten.

Auffallend ist wiederum ein eingeschobenes Zwischenspiel vor der zwanzigsten Strophe, dafür verzichtet Lully auf ein Nachspiel. Mit diesem Mittel erzielt der Komponist hier die gleiche Wirkung wie in der sechzehnten Strophe.

Die Imitation zu Beginn der achtzehnten Strophe wird durch Motiv Lu2b gebildet, hier mit dem charakteristischen und sehr ausdrucksvollen Sextsprung aufwärts, wodurch die Klage über den „tränenreichen Tag“ deutlich wird. Durch dieses rhythmisch klar mit Lu2a verwandte Motiv stellt Lully eine Verbindung zu den Textstellen „Quantus tremor“ (zweite Strophe) und „Ingemisco“ her, die auch inhaltlich ähnlich sind, da sie Angst und Klage ausdrücken. Auch in der neunzehnten Strophe, die eine erneute Selbstanklage enthält, erscheint wieder Motiv Lu2a, dort im homophonen Chorsatz.

In der zweiten Zeile der achtzehnten Strophe hingegen erklingt Motiv Lu1b; die hier beschriebene Erhebung aus der Asche hängt also wieder motivisch mit den übrigen thematisch verwandten Textteilen zusammen. Die resultierende Bitte „Huic ergo“ verwendet Motiv Lu1a und schließt so den Kreis zum Beginn der *Sequenz*. Dabei drücken die hier absteigenden melodischen Linien Demut aus. Die neunzehnte Strophe endet mit einem Durschluss, worauf sich ein Zwischenspiel anschließt – damit wird der trügerische Eindruck erweckt, das Stück bzw. der Text sei hier zu Ende; dadurch wirkt der Einsatz der zwanzigsten Strophe umso stärker.

Das Zwischenspiel umfasst 21 Takte und entspricht nicht der Einleitung oder dem Zwischenspiel in der sechzehnten Strophe, enthält aber ebenfalls Motiv Lu1a. Es hat durch diese punktierten Elemente den Charakter einer französischen Ouvertüre. Harmonisch erfolgt zunächst eine Modulation von g-Moll nach d-Moll und zurück nach

<sup>52</sup> Siehe auch Kapitel 7.1.2.

g-Moll, dann erklingt die gleiche Kadenz zweimal hintereinander (T. 338–342 und T. 342–346):

$$\textcircled{g:} \quad t \quad s^7 \quad \textcircled{D} \quad \textcircled{D} \begin{array}{c} \overset{5-6}{\text{---}} \overset{5}{\text{---}} \\ \underset{3-4}{\text{---}} \underset{3}{\text{---}} \\ \underset{8}{\text{---}} \underset{7-8}{\text{---}} \underset{1}{\text{---}} \end{array} \quad t$$

Diese Kadenz ist eine typische Schlussformel an vielen Strophenenden, so dass eine starke Schlusswirkung erzielt wird. Indem zunächst ein Ganzschluss erklingt, nach diesem aber die ganze Kadenz noch einmal folgt, wird die zwanzigste Strophe noch weiter hinausgeschoben; wenn – je nach Ausführung – bei der Wiederholung der Kadenz ein Echoeffekt erzielt wird, wird noch stärker der vermeintliche Schluss vorbereitet. Stattdessen aber folgt doch noch die zwanzigste Strophe. In diesem Zwischenspiel wird die Spannung in Bezug auf das Nachfolgende erhöht.

Die zwanzigste Strophe bildet vom Umfang wie auch vom Aufbau her eine Art eigenständigen Schlusssatz des Stückes. Sie besteht aus drei Teilen, nämlich zwei Soloabschnitten (Tenor und Alt) sowie einer abschließenden Chorfüge; in jedem dieser Abschnitte wird der gesamte Text wiedergegeben, lediglich das Wort „Amen“ erklingt erst ganz zum Schluss. Die beiden Soli sind prinzipiell gleich aufgebaut. Die Anrufung „Pie Jesu“ erklingt mithilfe einer absteigenden Linie, durch die die Demut charakterisiert wird, die anschließende Bitte aber folgt mithilfe einer aufsteigenden Linie, die die Hoffnung auf Erfüllung ausdrückt; beim Wort „requiem“ erfolgt dann ein Sprung in eine tiefere Lage. Dabei wird das Wort „dona“ durch nochmalige Wiederholung hervorgehoben und damit die Bitte verstärkt. So wird schon dieser kurze Text recht unterschiedlich und subtil betrachtet. Anschließend wird die nun schon zweimal ausgesprochene Bitte durch den gesamten Chor (*grand* und *petit chœur*) wiederholt und dadurch in ihrer Wirkung verstärkt, indem nun ein polyphoner Abschnitt, basierend auf der gleichen melodischen Gestaltung in den einzelnen Stimmen wie zuvor die Soli, erklingt. In Takt 381 endet der Text mit einem Halbschluss; ab Takt 382 erklingt das „Amen“ auf die gleiche Weise. Das Stück endet hier nicht mit der üblichen zuvor an Abschnittsenden verwendeten Kadenz: Zwar wird die Dominante ausgedehnt und durch zahlreiche Vorhalte ausgeschmückt wie zuvor, jedoch erfolgt schließlich – erstmals im Stück! – ein Plagalabschluss:

$$\textcircled{g:} \quad \textcircled{D} \begin{array}{c} \overset{8-7}{\text{---}} \overset{8-9}{\text{---}} \overset{3}{\text{---}} \overset{4}{\text{---}} \overset{3}{\text{---}} \overset{2-3}{\text{---}} \\ \underset{8-7}{\text{---}} \underset{6}{\text{---}} \underset{8-7}{\text{---}} \underset{6-7}{\text{---}} \underset{8-7}{\text{---}} \underset{4}{\text{---}} \end{array} \quad T = \textcircled{D} \quad \textcircled{s} \begin{array}{c} 5-6-5 \\ 3-2 \end{array} \quad \textcircled{D} \quad \textcircled{t} \begin{array}{c} 3-2-1 \\ 8-7 \end{array} \quad \textcircled{D} \begin{array}{c} 6-5 \\ 4-3 \\ 8-7 \end{array} \quad \underline{T} \quad \underline{s} \quad T$$

### 8.4.2 Charpentier: Sequenz

Charpentiers Vertonung der *Sequenz* besteht wie *LullyDI* aus einem einzigen Satz, der mit 327 Takten nur unwesentlich kürzer als Lullys Vertonung ist, obwohl er im Gegensatz zu dieser Bestandteil eines größeren Werkes ist. Dieser Satz weist genau wie *LullyDI* zahlreiche Binnenunterteilungen auf, in diesem Fall häufig tatsächlich mit Doppelstrichen als äußerem Zeichen sowie durch musikalische Merkmale voneinander abgeho-

ben<sup>53</sup>. Insgesamt ist die *Sequenz* sehr abwechslungsreich gestaltet. Die Grundtonart der meisten Abschnitte ist c-Moll, dorisch auf c oder C-Dur – nur die achte und neunte Strophe stehen deutlich davon abweichend vorwiegend in Es-Dur, wodurch die zentrale Stellung dieser beiden Strophen in der Sequenz betont wird –, aber es finden innerhalb der Strophen zahlreiche Modulationen statt. Weiterhin treten verschiedene Taktarten in ständigem Wechsel auf, und auch die Besetzung der Chor- und Solostimmen wechselt häufig, oft sogar innerhalb der Abschnitte. Das Orchester besteht aus zwei Oboen, zwei Flöten, zwei Violinen (teils solistisch), Viola, Bassi und Basso continuo; auch die instrumentale Besetzung ist in den einzelnen Abschnitten unterschiedlich (im Gegensatz zu *LullyDI*), so dass der Klangeindruck sich von Abschnitt zu Abschnitt ändert.

Der Satz ist auch in der *Sequenz* – wie schon im *Kyrie* – weitgehend imitatorisch; die Melodik weist relativ viele chromatische Elemente auf. Es erklingen zahlreiche harmonische Sequenzen, vor allem Quintfall, Quintstieg und Quartfall (so in T. 22–25, 33–37, 63–67, 83–87, 119–121, 138–141 und 238–240). Zum Ende des Satzes erscheinen also weniger Sequenzen als zu Beginn.

Es treten auch in Moll-Abschnitten einige Dur-schlüsse auf, so in der ersten Strophe (T. 32), der zweiten (T. 51), fünften (T. 123), siebten (T. 153), zehnten (T. 195), zwölften (T. 216), achtzehnten (T. 275, aber die achtzehnte Strophe ist eng mit der neunzehnten Strophe verbunden) und der zwanzigsten Strophe; die dritte, vierte, sechste, achte, vierzehnte und fünfzehnte Strophe stehen in Dur-tonarten und enden deshalb sowieso in Dur. Somit enden nur sechs der zwanzig Strophen in Moll (ähnlich wie in *LullyDI*), nämlich die neunte, elfte, dreizehnte, sechzehnte, siebzehnte und neunzehnte Strophe.

Es gibt einige Motive, die in zahlreichen Abschnitten der *Sequenz* auftreten; das erste ist das im gesamten Werk auftretende Motiv Char1, hier in der Form Char1c:

Notenbeispiel 8.53: Char1c, *Dies irae*, T. 1–2

Charakteristisch in Char1c ist neben der Satzart und der Punktierung auch die Melodik in Form eines fallenden c-Moll-Dreiklangs. Motiv Char1 tritt in Abwandlungen auch in der vierten, fünften, siebzehnten und achtzehnten Strophe auf; weiterhin erklingt es in stärkeren Abwandlungen in der achtzehnten bzw. neunzehnten Strophe (diese beiden Strophen erklingen stark vermischt):

<sup>53</sup> Siehe die Ausführungen dazu in Kapitel 7.2.3.

SAT

Mors stu - pe - bit

Bc,B

Notenbeispiel 8.54: Char1h, *Dies irae* T. 103–104

SAT

Li - ber scrip - tus

Bc

Notenbeispiel 8.55: Char1i, *Dies irae* T. 117–118

SSolo

O - ro sup - plex

Bc

Notenbeispiel 8.56: Char1j, *Dies irae* T. 241–242

T

La - cry - mo - sa

Bc

Notenbeispiel 8.57: Char1k, *Dies irae* T. 265–266

T  
Bc

Qua re - sur - get

Notenbeispiel 8.58: Char11, *Dies irae* T. 275–276

Somit prägt das Motiv Char1 nicht nur die Satzanfänge der großen Sätze des Werkes, sondern auch das Geschehen innerhalb der *Sequenz*, wo es die Anfänge einzelner Strophen markiert. Dabei gewinnt es vor allem durch seine stets gleichbleibende Struktur den Charakter eines wiederzuerkennenden Motivs.

Ein harmonisches Modell, die Aussetzung des melodischen Quartfalls, besitzt ebenfalls prägnanten Motivcharakter und tritt zu Anfang und Ende der *Sequenz*, nämlich in der ersten, zweiten und zwanzigsten Strophe auf.

Melismen in Verbindung mit Läufen erscheinen in der ersten, zweiten und dritten Strophe, weiterhin im Zwischenspiel zwischen der dritten und der vierten Strophe sowie im Nachspiel der fünften Strophe, also nur im ersten Viertel der *Sequenz*.

Ein sehr charakteristisches Motiv ist eine Fanfare, die im Vorspiel der dritten Strophe und der dritten Strophe selbst (passend zum Text), aber auch im Zwischenspiel zwischen der dritten und der vierten Strophe, in der vierten Strophe sowie im Nachspiel nach der fünften Strophe erklingt:

Orch

Notenbeispiel 8.59: Char3, *Dies irae* T. 52–53

Es lässt sich beobachten, dass zu Beginn und am Ende der *Sequenz* jeweils sehr viel motivisches Material verwendet wird, im mittleren Abschnitt dagegen merklich weniger, denn von der sechsten bis zur fünfzehnten Strophe erscheinen keine prägnanten motivischen Elemente.

Der mittlere Abschnitt ist deshalb musikalisch durch das Fehlen von harmonischen Sequenzen und einer erkennbaren Motivik deutlich abgesetzt; dies wird auch äußerlich durch die Struktur deutlich, die durch die einzigen explizit vorgeschriebenen Pausen (vor der siebten und nach der sechzehnten Strophe) vorgegeben wird. Abgesehen davon schließen die Abschnitte jeweils direkt aneinander an und weisen – trotz häufiger Ganzschlüsse – keine sehr deutlichen Abschlüsse auf.

Das Stück beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, an die sich die ersten beiden Strophen, in einem Abschnitt zusammengefasst, anschließen; dieser Abschnitt steht in c-Moll bzw. dorisch auf c und im  $\frac{3}{2}$ -Takt. Die Besetzung besteht aus Solisten (Alt, Tenor und Bass) sowie zwei Flöten, zwei Soloviolen und Basso continuo, also einer ebenfalls kleinen solistischen Instrumentalgruppe. Es ergibt sich folgende Struktur:

|       |               |               |          |            |             |
|-------|---------------|---------------|----------|------------|-------------|
| 1-17  | Prélude       | $\frac{3}{2}$ |          |            |             |
| 1-9   |               | Tutti         |          | c - f - Es |             |
| 9-17  |               | Tutti         |          | Es - c     | (GS)        |
| 16-32 | Solo B        | Tutti         | 1. Str.  |            |             |
| 16-19 | Solo B        | 2 Fl, Bc      | 1. Z.    | c          | (HS)        |
| 20-22 | Zwischenspiel | Tutti         |          | c          | (phryg. HS) |
| 22-27 | Solo B        | 2 Fl, Bc      | 2. Z.    | c - Es     | (GS)        |
| 27-32 | Solo B        | Tutti         | 3. Z.    | Es - c     | (Dur-GS)    |
| 33-51 | Soli ATB      | Tutti         | 2. Str.  |            |             |
| 33-39 | Soli ATB      | Tutti         | 1. Z.    | c          | (phryg. HS) |
| 40-41 | GP            |               |          |            |             |
| 41-51 | Soli ATB      |               | 2.+3. Z. |            |             |
| 41-44 | B             | Tutti         | 2. Z.    | c          | (Dur-GS)    |
| 44-51 | Soli ATB      | Tutti         | 3. Z.    | c          | (Dur-GS)    |

Innerhalb des Teils vergrößert sich die Besetzung; dagegen nehmen die Modulationen ab, indem zunächst noch von c-Moll nach f-Moll und Es-Dur, dann nur noch nach Es-Dur und im gesamten letzten Teil gar nicht mehr moduliert wird. Auffallend ist hier vor allem, dass bei den Wendungen nach Dur nicht – wie bei Lully und generell im Frühbarock – die Variante der Molltonart, also in diesem Fall C-Dur, sondern die Parallele Es-Dur gewählt wird, was bereits einen Schritt in der Entwicklung zur klassischen Harmonik bedeutet. Dabei gibt es selten völlig in sich geschlossene Abschnitte, denn meistens überschneiden sich trotz der harmonischen Schlusskadenz die Schlüsse, manchmal sogar ein ganzes Stück der Schlusskadenz, mit dem Beginn des nächsten Teils, so beispielsweise das Ende der Einleitung (T. 16–17) mit dem Beginn des ersten Basssolos (T. 16). Damit zeigen sich bereits hier frühe Merkmale eines für französische Werke typischen fließenden Satzes.

Die instrumentale Einleitung ist bezüglich der Instrumentation interessant, da die Melodieinstrumente nicht gekoppelt (also erste Flöte und erste Violine *unisono*) spielen, sondern innerhalb der Imitation jeweils eigene Stimmen haben. Im weiteren Verlauf lösen sich Phrasen der Violinen mit Phrasen der Flöten ab, wodurch eine klangliche Abwechslung erzielt wird. Charpentier hat also bereits sehr früh obligate Bläserstimmen eingesetzt, und dies ist nicht nur auf die reinen Instrumentalteile beschränkt, sondern setzt sich auch in der Begleitung der Vokalstimmen fort.

Erwähnenswert bezüglich der Textausdeutung ist in diesem Abschnitt die Gestaltung des Wortes „tremor“: Das „Zittern“ wird durch Melismen dargestellt, in denen jeweils

ein Ton durch Wechselnoten nach oben und unten umspielt wird, wodurch einerseits eine bildliche Darstellung durch eine Art zitternde Bewegung des Tons erfolgt und andererseits ein unruhiger Ausdruck entsteht.

Erstaunlich wirkt die Generalpause, die mitten in der zweiten Strophe (vor der zweiten Zeile) eintritt: Es entsteht eine erwartungsvolle Leere, die die nachfolgend beschriebene Ankunft des Richters um so stärker erscheinen lässt.

Im nächsten größeren Abschnitt sind die dritte bis fünfte Strophe vertont. Hier wechseln sowohl Tonart (von c-Moll zu C-Dur) als auch Taktart (nun *alla breve*), und das Tempo ist schneller als zuvor; die instrumentale Besetzung wird um tiefe Streicher (Violen und Bassi) sowie Oboen erweitert, und die vokale Besetzung ist nun choris. Durch diese Merkmale wirkt der folgende Teil wesentlich kräftiger und bestimmter. Insbesondere der Klang wird verstärkt, indem hier jeweils erste bzw. zweite Flöte, Oboe und Violine in einer Stimme zusammengefasst sind. Außerdem wurden zu dieser Zeit zwar noch keine Blechbläser verwendet, aber die verstärkte Bläsergruppe ist sicher in Zusammenhang mit dem Text der dritten Strophe zu sehen. Deshalb erscheint auch sowohl in der Einleitung als auch während der dritten Strophe das Fanfarenmotiv Char3.

Es ergibt sich folgende Struktur:

|           |                        |       |          |                |
|-----------|------------------------|-------|----------|----------------|
| 52-73     | Prélude, $\frac{2}{2}$ | Tutti |          | C - F - C (GS) |
| 73-94     | Chor                   | Tutti | 3. Str.  |                |
| 73-83     | Chor                   | Tutti | 1. Z.    | C - G - F (GS) |
| 83-94     | Chor                   | Tutti | 2.+3. Z. | F - C (GS)     |
| 94-102    | Zwischenspiel          | Tutti |          | C (GS)         |
| 103-115   | Chor                   | Tutti | 4. Str.  |                |
| 103-107   | Chor                   | Tutti |          | C - a          |
| 108,1     | GP                     |       |          |                |
| 108,2-115 | Chor                   | Tutti | 2.+3. Z. | a - C - G (GS) |
| 115-117   | Zwischenspiel          | Tutti |          | G - C - d (GS) |
| 117-123   | Chor                   | Tutti | 5. Str.  | d (Dur-GS)     |
| 123-128   | Nachspiel              | Tutti |          | D - G (GS)     |

In der dritten Strophe ist der Satz imitatorisch; durch eine Imitation mit Motiv Char3 wird das Wort „Tuba“ hervorgehoben und das prägnante Fanfarenmotiv noch mehr betont. Das vom Sinn her zur „Tuba“ gehörige Wort „sonum“ wird durch Melismen auf langen Achtelketten ebenfalls hervorgehoben. Jeweils die Zeilenanfänge der zweiten und dritten Zeile sind ebenfalls imitatorisch gehalten.

Auch hier ergibt sich durch den Beginn des Zwischenspiels gleichzeitig mit dem Schluss der Strophe ein fließender Übergang.

In der vierten Strophe findet eine Mischung aus bisher verwendeten Motiven statt: Einerseits erklingt weiterhin das Fanfarenmotiv, wodurch eine Verbindung zwischen dem „Jüngsten Gericht“ und dem „Tod“ hergestellt wird, andererseits singt der Chor, nun

homophon, eine Abwandlung des Motivs Char1, nämlich Char1h, womit wieder der Gesamtzusammenhang des Stückes deutlich wird. Durch den homophon-blockartigen Chorsatz und die lange Note auf dem Wort „mors“ wirkt dies sehr stark, durch die Tonart zunächst vielleicht etwas zu munter; jedoch war C-Dur in dieser Zeit durchaus nicht nur eine Tonart zum Ausdruck von positiven Affekten<sup>54</sup>. Nach dem Wort „stupēbit“ bricht der Chor zunächst wieder ab, um das Wort dann zu wiederholen und im Text fortzufahren. Diese bildliche Darstellung des Wortes „erstarren“ mithilfe einer abbrechenden Phrase und einer nachfolgenden Pause wird sich auch in anderen Werken zeigen. Nach dem Erklängen der ganzen Zeile folgt sogar eine Generalpause, die diesen Eindruck noch verstärkt. In der Vertonung der zweiten Zeile der Strophe ist das Wort „resurget“ durch eine aufsteigende Tonleiter jeweils über sieben Töne (als Imitation) dargestellt:

|            |        |                |          |
|------------|--------|----------------|----------|
| Takt 108,2 | Sopran | + Vl, Fl, ObI  | a' - g'' |
| Takt 109,1 | Bass   | + Vc, Bc       | A - g    |
| Takt 110,1 | Tenor  | + Vla          | g - f'   |
| Takt 110,2 | Alt    | + Vl, Fl, ObII | d' - c'' |

Die musikalischen Gestaltungen und Hervorhebungen verstärken weitgehend die bereits durch die Textgestaltung angedeuteten Tendenzen; es erscheinen aber auch rein musikalische Gestaltungen.

In der sechsten Strophe findet sich ein – häufig so gestalteter – Kontrast zwischen den ersten beiden Zeilen einerseits und der dritten Zeile andererseits.

|            |      |       |                  |               |
|------------|------|-------|------------------|---------------|
| 129-145    |      |       | 6. Str.          |               |
| 129-137    | Chor | Bc    | 1.+2. Z.         |               |
| 129-131    | Chor | Bc    | 1. Z.            | F (GS)        |
| 132,1      | GP   |       |                  |               |
| 132,2-134  | Chor | Bc    | 2. Z., 1. Hälfte | C (GS)        |
| 135,1      | GP   |       |                  |               |
| 135,2-137  |      |       | 2. Z., 2. Hälfte | C (verst. HS) |
| 138,1      | GP   |       |                  |               |
| 138,1+-145 | Chor | Tutti | 3. Z.            | C (GS)        |

Im ersten Teil erklingen zunächst drei homophone Chorphasen, die jeweils durch Generalpausen voneinander getrennt sind (in T. 132,1, 135,1 und 138,1). Die ersten beiden Phrasen enden mit der gleichen Kadenz zu Ganzschlüssen in F-Dur und C-Dur, die dritte Phrase ist abweichend gestaltet, woraufhin sich der kontrastierende Abschnitt der dritten Textzeile, nun imitatorisch und ohne Binnenschlüsse, anschließt. Im ersten Teil wird der Chor lediglich vom Basso continuo begleitet, während im zweiten Teil das gan-

<sup>54</sup> Diese Tonart wurde generell häufig als Grundtonart von Totenmessen verwendet, vgl. dazu die Werklisten in Kapitel 6.1.

ze Orchester beteiligt ist. Dadurch ergibt sich ein ganz unterschiedliches Klangbild; der erste Teil ist äußerst verhalten, der zweite dagegen gerade im unmittelbaren Vergleich viel stärker. Der Schwerpunkt liegt also auf der dritten Textzeile; es wird besonders auf die Tatsache hingewiesen, dass angesichts des Jüngsten Gerichts nichts verborgen werden kann, sondern alles beurteilt und eventuell bestraft werden wird. Insbesondere das Wort „Nil“, also „Nichts“ wird durch die imitatorischen Einsätze hervorgehoben. Hier geschieht dies aber nur durch Betonung, nicht durch bildliche Gestaltung des „Nichts“ wie in anderen Werken.

Nach der sechsten Strophe ist die erste kleine Pause vorgeschrieben; dies geschieht an einer Stelle, wo ein Perspektivwechsel zur ersten Person Singular, der Ich-Perspektive, stattfindet, und hebt die bisher beschriebene allgemeine Angst von der nun folgenden persönlichen Klage ab.

Im nächsten größeren Teilabschnitt sind die Strophen sieben bis neun vertont; wobei die siebte Strophe sich von der achten und neunten in Ton- und Taktart unterscheidet. Es ergibt sich die folgende Struktur:

|         |             |          |          |               |            |          |
|---------|-------------|----------|----------|---------------|------------|----------|
| 146-153 | Soli SS     | Bc       | 7. Str.  | <b>c</b>      | c - g      | (Dur-GS) |
| 153-155 | Überleitung | Bc       |          | $\frac{3}{2}$ | g - Es     |          |
| 155-165 | Solo B      | 2 Fl, Bc | 8. Str.  |               | Es         | (GS)     |
| 166-180 | Soli SSB    | 2 Fl, Bc | 9. Str.  |               |            |          |
| 166-173 | Soli SSB    | Bc       | 1.+2. Z. |               | Es - B - c | (HS)     |
| 173-175 | Überleitung | 2 Fl, Bc |          |               | c          |          |
| 175-180 | Soli SSB    | 2 Fl, Bc | 3. Z.    |               | c          | (GS)     |

Somit baut sich die vokale Besetzung im Verlauf der drei Strophen auf, indem in der letzten Strophe erstmals alle drei Solisten gemeinsam singen. Dabei ist zu bemerken, dass Charpentier sich der verbreiteten Gepflogenheit anschließt, die siebte Strophe, „Quid sum miser“, mit Frauenstimmen zu besetzen. Diese Strophe hat – durch die Beschränkung der Begleitung auf Basso continuo, aber auch durch die Gestaltung der Solostimmen – Rezitativcharakter, wodurch das sprachliche Element verstärkt zum Ausdruck kommt. Dadurch entsteht der Eindruck eines Selbstgesprächs, in dem die Selbstanklage im Vordergrund steht. In der achten Strophe werden die beiden Sopranstimmen durch instrumentale Stimmen, nämlich die beiden Flöten ersetzt; in der neunten Strophe erklingen zunächst wiederum die Sopranstimmen statt der Flöten und schließlich alle gemeinsam, so dass instrumentale und vokale Klangfarben sowohl im Wechsel als auch in Vermischung erscheinen. Die Worte „Rex tremendae“ sind hier nicht, wie sonst häufig, besonders gestaltet, jedoch wird die Bitte „Salva me“ – im Rahmen des zurückhaltenden Satzes – durch Abspaltung und Wiederholung etwas betont. Auch die letzte Zeile der neunten Strophe wird durch die eingeschobene instrumentale Überleitung sowie das erstmalige gemeinsame Erklingen aller Stimmen hervorgehoben. In diesem Teil ist also die Bitte um Schonung wichtiger als die Klage und die Darstellung der Schuld.

Die zehnte bis zwölfte Strophe sind wiederum in einem aus zwei Teilen bestehenden

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

Abschnitt vertont, der in dorisch auf c und im  $\frac{3}{2}$ -Takt steht; nämlich die zehnte und elfte Strophe in gleicher Weise und die zwölfte Strophe etwas abweichend:

|             |             |               |              |           |          |
|-------------|-------------|---------------|--------------|-----------|----------|
| 181-205     | Chor        | 2 Fl, Str, Bc | 10.+11. Str. |           |          |
| 181-195     | Chor        | 2 Fl, Str, Bc | 10. Str.     | c - g     | (Dur-GS) |
| 181-184     | Chor        | 2 Fl, Str, Bc | 1. Z.        | c         | (GS)     |
| 185,1       | GP          |               |              |           |          |
| 185,2-189   | Chor        | 2 Fl, Str, Bc | 2. Z.        | g         | (HS)     |
| 190,1       | Überleitung | Bc            |              | g         |          |
| 190,2-195   | Chor        | 2 Fl, Str, Bc | 3. Z.        | g         | (Dur-GS) |
| 196,1       | GP          |               |              |           |          |
| 196,2-205   | Chor        | 2 Fl, Str, Bc | 11. Str.     | Es - f    | (GS)     |
| 196,2-198   | Chor        | 2 Fl, Str, Bc | 1. Z.        | Es        | (GS)     |
| 199,1       | Überleitung | 2 Fl, Str, Bc |              |           |          |
| 199,2-201   | Chor        | 2 Fl, Str, Bc | 2. Z.        | Es - f    | (GS)     |
| 202,1       | Überleitung | 2 Fl, Str, Bc |              |           |          |
| 202,2-205   | Chor        | 2 Fl, Str, Bc | 3. Z.        | f         | (GS)     |
| 206-215     | Soli AT     | 2 Vl, Vla, Bc | 12. Str.     |           |          |
| 206-208,2   | Solo A      | 2 Vl, Vla, Bc | 1. Z.        | f - Es    | (GS)     |
| 208,2-210,2 | Solo T      | 2 Vl, Vla, Bc | 2. Z.        | Es - B    | (GS)     |
| 210,2-216   | Soli AT     | 2 Vl, Vla, Bc | 3. Z.        | B - g - c | (Dur-GS) |

Der Satz ist weitgehend homophon, und die Choreinsätze sind oft mehr oder weniger deutlich an Motiv Char1 angelehnt. Die Zeilen „Tantus labor ...“ und „Supplicanti parce Deus“ sind imitatorisch gesetzt; die ausdrücklichen Bitten um Vergebung werden also etwas ausführlicher gestaltet und nicht nur durch die Textwiederholungen, sondern auch satztechnisch hervorgehoben. In der zwölften Strophe wird die Verstärkung dieser Bitte auch durch das nun gemeinsame Erklängen beider Solostimmen deutlich. Da die zwölfte Strophe in der Ich-Perspektive geschrieben ist, findet sich häufig eine solistische Besetzung; eine solche wählt auch Charpentier. Allerdings wäre es in diesem Zusammenhang logisch gewesen, auch die zehnte Strophe in dieser Weise zu vertonen („Quaerens ME“), was jedoch nicht geschieht. Durch die Anweisung „con sordino“ an die Streicher entsteht zusätzlich ein gedämpfter, vom Ausdruck her eher bedrückter Charakter. Dies wird durch die Harmonik unterstützt: Es erklingen zunächst noch Dur- und Moll-, dann zunehmend Molltonarten (f, Es, B, g, c, f), und insgesamt herrscht eine unsichere Tonalität durch rasche Modulationen – teilweise mithilfe von Zwischendominanten – und Trugschlüsse; der Abschnitt endet zwar mit einem Durschluss in c-Moll, der aber gleichzeitig zur erneuten Modulation nach f-Moll dient. Diese Doppeldeutigkeit als Durtonika und als erneute Zwischendominante bzw. als Dominante zu einer neuen Tonart lässt den Durschluss weniger gefestigt und überzeugend wirken.

Zudem drückt auch die Motivik durch absteigende verminderte Dreiklänge Zerknirschung und Flehen aus.

Kontrastierend zum „Ingemisco ...“ sind die nächsten vier Strophen (die dreizehnte bis zur sechzehnten Strophe) vertont, indem hier wieder der volle Chorklang (abgesehen von einem eingeschobenen Altsolo in der fünfzehnten Strophe) mit Begleitung von nicht gedämpften Streichern, Flöten und Basso continuo vorherrscht. Der Satz ist homophon, eine durchgehende Achtelbewegung mit zahlreichen Punktierungen prägt das rhythmische Bild, und der gesamte Text erklingt nur einmal. Dieser ganze Abschnitt wirkt kraftvoll: Hier wird die Kraft Gottes dargestellt. Durch die Bestimmtheit des Ausdrucks könnte man auf die Gewissheit seiner Gnade schließen.

In der dritten Zeile der sechzehnten Strophe ändert sich dies wieder. Zunächst beginnt diese Zeile noch wie die vorigen Zeilen (T. 230), jedoch erscheint bereits hier eine Auffälligkeit in der Melodik: Bei den Worten „Voca me“ erfolgt im Sopran ein Quartsprung nach oben (zum g''), wodurch diese Bitte ausdrucksvoll wirkt. Dann werden die beiden Worte wiederholt – dies ist die erste Textwiederholung seit der zwölften Strophe –; dabei erfolgt eine Modulation von c-Moll nach g-Moll mit anschließendem Durabschluss in Takt 232. Damit endet jedoch die Vertonung dieser Zeile noch nicht, sondern es schließt sich – ebenfalls erstmalig in diesem Teil – ein imitatorischer Abschnitt an, in dem der Quartsprung wieder eingesetzt wird. Durch die nacheinander erfolgenden Einsätze der Stimmen mit diesem prägnanten Motiv wird die Bitte „Voca me“ noch häufiger wiederholt und tritt besonders hervor. In Takt 234 endet der Chor mit einem Ganzschluss in c-Moll, dem sich ein kurzes Nachspiel anschließt. Nach einem Ganzschluss in Takt 236 (mit Fermate) folgt eine Pause. Wie schon in *LullyDI* ist also diese Zeile abweichend von den vorherigen Textteilen besonders ausführlich und eindringlich vertont, und auch hier geht das musikalische Geschehen also nach der sechzehnten Strophe nicht sofort weiter, sondern es wird den Zuhörern bzw. der Trauergemeinde Zeit zur Besinnung und zur Reflexion der soeben vorgetragenen Bitten gegeben.

Die siebzehnte Strophe bildet einen relativ umfangreichen Teil für sich; dieser Text wird, wie es häufig geschieht, auch in *CharpentierMM* solistisch besetzt. Der Vokalpart beginnt mit einer Abwandlung von Char1, nämlich Char1j (s. o.). Der Charakter ist durch häufige chromatische Linien klagend und demütig, diese treten sowohl in den Instrumentalstimmen auf (z. B. in T. 238–240, 245 und 250 absteigend sowie in T. 259–260 und 262 aufsteigend), als auch im Sopransolo (z. B. in T. 243 und 248). Dabei erklingen die chromatischen Elemente vorzugsweise auf dem Wort „acclinis“, also „gebeugt“, so dass das Wort nicht nur besonders betont, sondern auch mit einem musikalisch entsprechenden Ausdruck umgesetzt wird. Die Textgestaltung in Form zahlreicher Wiederholungen dieses Wortes<sup>55</sup> wird also durch die musikalische Gestaltung verstärkt. Der schmerzliche Ausdruck wird zusätzlich dadurch gesteigert, dass Motiv Char1j im Sopran zunächst auf c'' (T. 241) und dann höher, auf g'' (T. 246) erklingt. Der Sinn des Wortes „finis“ wird durch den ersten Ganzschluss im gesamten Abschnitt verdeutlicht (T. 254).

Eine Verbindung zur sechzehnten Strophe wird dadurch hergestellt, dass in den Zwi-

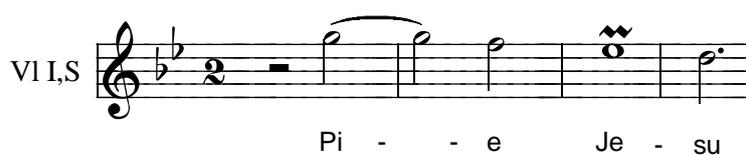
<sup>55</sup> Vgl. Kapitel 7.2.2.

schenspielen, also in instrumentalen Teilen (T. 253–256 und T. 258–260), in den Flötenstimmen (die von Charpentier oft wie Vokalstimmen behandelt werden, wie etwa in der achten Strophe), dann aber auch im Sopransolo das bei dem Text „Voca me“ verwendete motivische Element wieder auftritt: Das prägnante rufartige Motiv (ein punktierter Rhythmus, dann ein Quartsprung) erinnert deutlich an diese Textstelle. Indem dieses Motiv in bzw. nach der dritten Zeile der siebzehnten Strophe erklingt, entsteht aber nicht nur ein allgemeiner inhaltlicher Zusammenhang, sondern der Bitte „trage Sorge für mein Ende“ wird durch die Erinnerung an den Text „Rufe mich zu den Geweihten“ die Erinnerung hinzugefügt, in welcher Weise (nämlich positiv!) dies zu geschehen habe. Auch hier wird gerade diese dritte Zeile besonders oft wiederholt und ausführlich und eindringlich vertont.

Die achtzehnte und neunzehnte Strophe werden ohne jede Trennung vertont; sie werden sogar direkt miteinander verbunden, indem die zweite Zeile der achtzehnten Strophe und die erste Zeile der neunzehnten Strophe gleichzeitig erklingen (T. 274–277)<sup>56</sup>. Charpentier orientiert sich also am Inhalt und nicht am Reimschema. Auch hier erklingt Motiv Char1 in Form von Char1k und Char1l. Besonders eindringlich ist die letzte Zeile, „huic ergo parce Deus“, vertont; sie erklingt häufig und wird durch einen fallenden Dreiklang charakterisiert, der Demut ausdrückt.

In diesen letzten Strophen kommen somit weniger die Selbstanklage und die Darstellung der Schuld als die – immerhin sehr demütig und verhalten geäußerte – Bitte um Gnade zum Ausdruck.

Die letzte Strophe der *Sequenz* vertont Charpentier einer allgemeinen Tradition folgend als Fuge. Bei den ersten Choreinsätzen haben die begleitenden Streicher noch eigene Gegenstimmen, später gehen sie weitgehend *colla parte*. Das Thema Char1g-3 tritt in zwei Varianten auf; die erste besteht aus einer fallenden Linie, die eine Quarte abschreitet. Dabei sind die ersten beiden Töne, die in Char1g-3 aus einer halben Note und einer Viertelnote bestehen, hier auf die doppelte Länge augmentiert:



Notenbeispiel 8.60: Char1g-3', *Sequenz* T. 290–293

Das Wort „Jesu“ ist mit einer Auszierung versehen, soll also hervorgehoben werden.

Die zweite Variante (Char1g-3'') ist sowohl erweitert als auch ausgeziert: Sie beginnt ähnlich mit einer ganzen Note und einem fallenden Sekundschrift. Die ersten beiden Takte entsprechen also etwa den ersten Takten von Char1g-3'. Ab dem dritten Takt wird die Melodielinie ausgeziert; dabei wird jeweils durch den ersten Ton jedes Taktes die in Char1g-3' verwendete Melodie des Quartfalls gebildet. Diese Form des Motivs endet

<sup>56</sup> Vgl. Kapitel 7.2.2.

auf einem langen Ton, durch den das Wort „requiem“ dargestellt wird. Weiterhin wird im Thema das Wort „eis“ – also die Verstorbenen, um die es in der Totenmesse ja schließlich geht – nicht nur durch Wiederholungen, sondern zusätzlich durch lange Melismen (beispielsweise in T. 299–301) hervorgehoben:

VII, S

Do - na e - - - - - is re - - qui - em

Notenbeispiel 8.61: Char1g-3'', Sequenz T. 298–304

Durch eine große Anzahl von Wiederholungen wird die Bitte „dona“ betont. Die Fuge besteht aus einer Durchführung mit Themeneinsätzen in Originalform (Char1g-3') und in abgewandelter Form (Char1g-3''), die aber gemischt erfolgen:

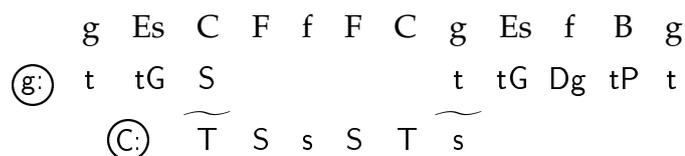
|       |   |        |            |         |
|-------|---|--------|------------|---------|
| 290,2 | S | VII    | Char1g-3'  | auf g'' |
| 292,2 | B | Vc, Bc | Char1g-3'  | auf c'  |
| 297,2 | T | Vla    | Char1g-3'' | auf es' |
| 298,1 | S | VII    | Char1g-3'' | auf b'  |
| 301,2 | A | VII    | Char1g-3'  | auf g'  |
| 304,1 | T |        | Char1g-3'' | auf b   |
| 304,2 | B | Vc, Bc | Char1g-3'  | auf g   |

Dem schließt sich ein teils polyphoner, teils in Ansätzen homophoner Abschnitt an, der aber zunächst keine Themeneinsätze mehr enthält und in Takt 314 mit einem homophonen Ganzschluss in f-Moll auf „Requiem“ endet. Im Schlussteil tritt besonders das Wort „dona“ durch imitatorische Einsätze hervor; ab Takt 316 erklingen abgespaltene Takte aus Char1g-3'' in verschiedenen Stimmen, die melismatisch das Wort „eis“ – wie schon zuvor – gestalten. Die Fuge und damit die gesamte *Sequenz* endet mit einem Durschluss.

Insgesamt ist zu beobachten, dass sich der allgemeine Charakter der jeweiligen Textabschnitte nicht sehr deutlich in der Musik zeigt; dies geschieht nur ansatzweise an einigen Stellen. Dafür werden häufig einzelne Worte in ihrer Bedeutung musikalisch umgesetzt.

### 8.4.3 Gossec: Sequenz

Gossec ist der erste in der Reihe der hier berücksichtigten Komponisten, der die *Sequenz* nicht nur durch Binnenzäsuren, sondern tatsächlich als Folge einzelner Sätze vertont. Die *Sequenz* besteht aus elf sehr unterschiedlich gestalteten Einzelsätzen. Es treten mehrere Tonarten auf (g, Es, C, F, f, B), wobei alle verwendeten Tonarten in funktionsharmonischem Zusammenhang gesehen werden können:



Weiterhin erscheinen auch mehrere Taktarten (♩-, ♩- bzw.  $\frac{4}{4}$ - und  $\frac{3}{4}$ -Takt). An Tempoangaben erscheinen *Largo*, *Lento*, *Grave*, *Grave maestoso*, *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*, *Allegro molto*, also handelt es sich um sehr unterschiedliche Tempi, vor allem aber auch schon um sehr genaue Spezifizierungen. Dabei überwiegen bezüglich der Anzahl des Auftretens eher die langsameren Tempi, von der Taktzahl her machen diese langsameren Abschnitte (bis *Andante*) jedoch nur 384 von 1134 Takten aus, also nur etwa ein Drittel der Gesamtlänge. Die gesamte *Sequenz* ist extrem umfangreich; sie ist länger als sonst teilweise ein ganzes Werk. Die einzelnen Sätze weisen dabei ganz unterschiedliche Längen auf:

| Kurze Sätze:                | Mittlere Sätze:        | Lange Sätze:                |
|-----------------------------|------------------------|-----------------------------|
| <i>Oro supplex</i> 16 T.    | <i>Lacrimosa</i> 83 T. | <i>Confutatis</i> 131 T.    |
| <i>Judicandus</i> 17 T.     | <i>Dies irae</i> 87 T. | <i>Tuba mirum</i> 153 T.    |
| <i>Quid sum miser</i> 27 T. | <i>Recordare</i> 96 T. | <i>Mors stupebit</i> 159 T. |
|                             |                        | <i>Inter oves</i> 175 T.    |
|                             |                        | <i>Pie Jesu</i> 190 T.      |

Zu berücksichtigen ist dabei noch, dass in den Sätzen unterschiedlich viele Strophen vertont sind: Gerade die längsten Sätze (*Inter oves*, *Pie Jesu*, *Tuba mirum* und *Mors stupebit*) enthalten jeweils nur eine einzige Strophe, während im *Recordare* gleich sechs Strophen vertont sind. Dieser Satz enthält fast den gesamten Mittelteil der *Sequenz* (die neunte bis vierzehnte Strophe), so dass hier durchschnittlich nur 16 Takte auf eine einzelne Strophe entfallen. Somit ist der ganze Mittelteil, der vorwiegend das Schuldbekenntnis und die Selbstanklagen enthält, extrem kurz gehalten. Dies deutete sich bereits bei der Betrachtung der Textbehandlung an, da diese Abschnitte ohne Wiederholung oder besondere Gestaltung ablaufen und die fünfte und sechste Strophe sogar gänzlich entfallen<sup>57</sup>.

Fast alle Sätze weisen eine ähnliche Struktur auf: Sie beginnen ruhig und leise in zunächst nur kleinen Besetzungen; diese meist trügerische Ruhe wandelt sich aber bald zum anderen Extrem (so in den Nummern VII bis XII, XIV bis XVII). Eine Ausnahme bildet nur die Nummer XIII (*Confutatis*), die aber *attacca* aus der vorigen Nummer hervorgeht.

Die meisten Sätze werden von Streichern begleitet, in einigen Sätzen kommen Holzbläser, in anderen Hörner hinzu; im *Tuba mirum* erklingen Trompeten und Posaunen sowie im *Mors stupebit* Pauken. Die meisten Stücke werden vom Chor gesungen, aber es gibt auch einige Solostücke. Zunächst ist noch ein stärkerer Wechsel zwischen Chor

<sup>57</sup> Vgl. Kapitel 7.5.2.

und Soli zu beobachten, zum Schluss der *Sequenz* hin singt aber zunehmend der Chor. Insgesamt wächst die Besetzung zuerst an und nimmt gegen Ende hin wieder ab.

Im ersten Satz der *Sequenz* sind die ersten beiden Strophen vertont; der Chor (SATB) wird von Streichern begleitet. Erstaunlicherweise beginnt die *Sequenz* nicht dramatisch-bewegt wie meist, sondern mit einem sehr ruhigen, schreitenden *Grave maestoso*.

Der Satz beginnt mit einer sehr langen instrumentalen Einleitung; die Länge ist aber angesichts der Gesamtlänge der *Sequenz* wiederum in der Relation passend. Der Satz wird von einem Motiv geprägt, das dem bereits in der *Introduzione* erscheinenden Motiv Go1 rhythmisch ähnlich ist:



Notenbeispiel 8.62: Go10, *Dies irae* T. 1 / 28

Die charakteristische Punktierung erscheint im gesamten Satz, meist als Imitation mit jeweils höheren Einsätzen. Erweitert wird das musikalische Geschehen durch ein weiteres Motiv, das aber bei den gleichen Textteilen verwendet wird (es gibt also keine Bindung jeweils eines einzigen Motivs an einen Text) und aus absteigenden Dreiklängen in halben Noten besteht, also rhythmisch und melodisch einen Gegensatz zu Go10 darstellt.

Bereits in der Einleitung kommt es zu einer Steigerung durch starke dynamische Kontraste (halbtaktige *forte-piano*-Wechsel), zunehmende rhythmische Bewegung durch Häufung der Punktierungen sowie durch das Hinzutreten eines weiteren motivischen Elements in Form eines Auftaktes in Zweiunddreißigstelnoten als aufsteigende Tonleiter (T. 18 ff.). Durch diese rhythmische Gestaltung in Verbindung mit dem punktierten Motiv Go10 gewinnt diese Einleitung den Charakter einer französischen Ouvertüre, in der die konstituierenden Motive exponiert werden. Damit ist der erste Vokalteil vorbereitet, der in Motivik und Gestus der Einleitung entspricht.

Neues Material erscheint erst beim Erklängen der zweiten Strophe. Auch Gossec schließt sich der allgemein verbreiteten Gepflogenheit an, das hier beschriebene „Zittern“ lautmalerisch zu gestalten; hier geschieht dies durch Achtelrepetitionen der Streicher mit *ondeggiando*<sup>58</sup>. Gleichzeitig entsteht durch das beibehaltene *pianissimo* eine unheimliche Atmosphäre, und die Angst und die Unsicherheit spiegeln sich in der harmonischen Labilität wider: Nach einer Wendung nach F-Dur findet sogleich eine Rückkehr nach g-Moll statt, das aber nicht gefestigt wird, stattdessen herrscht ein Schwanken zwischen Dominante und Doppeldominante (als  $\text{D}^7_5$ ), das in einen Trugschluss mündet (T. 52). So gelangt man nach Es-Dur; gleich darauf (in T. 57) erfolgt aber wiederum ein Trugschluss, dem sich nach einer angedeuteten weiteren Kadenz ein Quintstiege anschließt.

<sup>58</sup> Das Zeichen für *ondeggiando* ist in [Gossec 1999] ab Takt 48 auch in den Chorstimmen gesetzt, siehe [Gossec 1999, S. 68].

Das Ende dieser Zeile (in T. 58 erreicht) wird somit durch keinen harmonischen Abschluss bekräftigt, sondern im Gegenteil offen in die nächste Zeile weitergeführt. Der Quintstiege erklingt bei den Worten „quando iudex est venturus“ und erweckt – wie meist harmonisch ansteigende Sequenzen – den Eindruck von Stärke und Erhabenheit.

Die dritte Zeile der zweiten Strophe ist ausführlich und sehr abwechslungsreich vertont. Es erfolgt zum ersten Mal in der *Sequenz* ein *crescendo*, und die Satztechnik wechselt ständig: Zunächst erklingt eine Art rein sprachlicher Polyphonie (musikalisch handelt es sich um einen weitgehend homophonen Satz), verbunden mit raschen Modulationen (T. 64 ff.). Dann singt nur der Sopran durchgehend, ergänzt von blockartigen Einwürfen des übrigen Chors (T. 71 ff.), und nach einem ganz imitatorischen Abschnitt (T. 78 ff.) endet der Chor im homophonen Satz (T. 81 ff.). Im Orchester erklingt die ganze Zeit ein punktierter, an Go10 orientierter Rhythmus, und in den Takten 77 bis 79 kommt der oben beschriebene Auftakt in Zweiunddreißigstelnoten hinzu. Somit dient die französische Ouvertüre des Satzanfangs nun als Begleitung des Chores.

Harmonisch fällt neben den häufigen schnellen Modulationen die Schlusskadenz auf, denn der Satz scheint in Takt 83 mit einem Trugschluss in g-Moll zu enden, wird nach einer Generalpause aber zunächst noch immer mit dem Tonikagegenklang Es-Dur fortgesetzt und dann mit einem regelgerechten Ganzschluss beendet. Vorübergehend entsteht aber durch diese Art der Kadenzbildung der Eindruck nicht nur des Trugschlusses, sondern fast einer weiteren Modulation, wodurch auch bezüglich der Harmonik Unsicherheit herrscht.

Durch die mehrfache Wiederholung<sup>59</sup> und die Gestaltung dieser Zeile wird ihre Bedeutung erhöht. Gleichzeitig entsteht durch die Modulationen und die ständig wechselnde Satztechnik eine große Unruhe, so dass der Ausdruck der Musik den Sinn des Textes unterstreicht.

Im folgenden Satz Nr. VIII ist äußerst umfangreich die dritte Strophe vertont. Hier ist vor allem die Besetzung bemerkenswert: Dem Text entsprechend treten hier erstmals Blechbläser in Erscheinung – vom Komponisten beabsichtigt waren offenbar zwei Gruppen, von denen eine eine entferntere Position in der Art eines Fernorchesters einnehmen sollte<sup>60</sup>. Ganz klar scheint die Besetzung nicht zu sein<sup>61</sup>; Partitur und Quellen geben teils zwei Trompeten und drei Posaunen, teils drei Posaunen, vier Klarinetten, vier Trompeten, vier Hörner und acht Fagotte<sup>62</sup> an. Auch bezüglich der Solostimme herrscht Uneinigkeit, da in der Ausgabe Baritonsolo angegeben ist, Krones spricht aber von einem Basssolo<sup>63</sup>. Dieser Unterschied ist allerdings nicht so gravierend. Raumwirkungen wurden zwar auch durch die schon lange existierende Doppelchörigkeit erzielt,

---

<sup>59</sup> Vgl. auch Kapitel 7.5.2.

<sup>60</sup> Siehe zur Zeit <http://members.klosterneuburg.net/handerle/gossec.htm>.

<sup>61</sup> Dies könnte in der Tatsache begründet sein, dass unterschiedliche Bearbeitungen des Werkes existieren, deren Autorenschaft nicht geklärt ist, vgl. Kapitel 7.5.3.

<sup>62</sup> CD-Booklet [Gossec 1979, o. S.].

<sup>63</sup> Vgl. [Krones 1987, S. 13].

jedoch sind diese nicht so differenziert und auf einzelne Textstellen bezogen wie die hier vom Komponisten beabsichtigten räumlichen Klangwirkungen. Diese sind daher in der Kirchenmusik neu und auch ganz allgemein in der Zeit einzigartig; seine Experimente weisen bereits zu den klanglichen Experimenten Berlioz' voraus<sup>64</sup>.

Obwohl die Einleitung des ersten *Sequenz*-Satzes wie beschrieben auch als Einleitung der gesamten *Sequenz* diente, finden sich auch innerhalb der *Sequenz* in den einzelnen Sätzen instrumentale Ein- und Überleitungen, teilweise sogar explizit von den vokalen Teilen getrennt. Dies ist auch hier der Fall, denn der Satz beginnt mit einer zehntaktigen langsamen Einleitung. Hier werden zwei wesentliche Grundstimmungen der gesamten *Sequenz* durch sehr prägnante motivische Elemente dargestellt: einerseits Angst und Unruhe, hier durch ein Streichertremolo im *pianissimo* (ähnlich wie im vorigen Satz bei den Worten „Quantus tremor“) symbolisiert (Go11), andererseits Kraft und Stärke, sogar der Zorn Gottes, hier als Blechfanfare im *fortissimo* (Go12). Der an dieser Stelle exponierte Kontrast prägt auch die gegensätzlichen Teile des gesamten Satzes.

Diese Motive erscheinen auch im weiteren Verlauf des Satzes, zunächst in einer zweiten Einleitung, die zu Beginn des schnellen Teils erklingt. Der Satz weist zudem noch zahlreiche weitere Zwischenspiele auf. Diese motivischen Elemente treten jedoch nicht nur in den Instrumental-, sondern auch in den Vokalteilen auf. Weiterhin gibt es gerade in den Soloabschnitten auch sehr „vorklassisch“ anmutende Elemente wie virtuose Passagen und gefällige melodische Gestaltungen. Die Harmonik wechselt je nach Satzprinzip zwischen sehr einfachen Grundakkorden – bis Takt 61 bleibt der Satz in Es-Dur ohne jede Modulation, was sich möglicherweise auch durch den Einsatz der Blechbläser erklären lässt –, es erfolgen aber viele Sequenzen. Das klangliche Bild des Satzes wird vom Wechsel zwischen lautmalerischen Gestaltungen (T. 30–45, 56–61, 72–75, 78–87, 101–102, 111–124 und 140–149) und vorklassischen Abschnitten geprägt (T. 48–55, 63–71, 103–109 und 126–133). Somit stellt der Satz das typische Produkt einer Übergangszeit dar.

Der Satz hat die Form einer zweiteiligen Soloarie, wobei die Reprise ab Takt 117 in abgewandelter Form erscheint – einzelne Taktgruppen sind wörtlich übernommen, dazwischen erklingen Abwandlungen oder Ergänzungen. Insgesamt folgen sehr viele, meist kontrastierende kurze Teile aufeinander, so dass sich folgende Struktur ergibt:

|          |                        |                   |          |    |       |
|----------|------------------------|-------------------|----------|----|-------|
| 1-10     | Grave, $\text{♩}$      | Trp, Pos, Cl, Str |          | Es | nur T |
| 11-153   | Allegretto, $\text{♩}$ |                   |          | Es |       |
| 11-29    | Einleitung             | Tutti             |          | Es | (HS)  |
| I) 30-87 | Solo Bar               | Tutti             | 3. Str.  | Es |       |
| 1) 30-45 | Solo Bar               | Tutti             | 1.+2. Z. | Es | (HS)  |
| 30-37    | Solo Bar               | Ob, Hr, Str       | 1. Z.    | Es |       |
| 38-45    | Solo Bar               | Tutti             | 2. Z.    | Es | (HS)  |
| 45-47    | Zwischenspiel          | Tutti             |          | Es | (HS)  |

<sup>64</sup> Vgl. hierzu Kapitel 7.5.1 sowie den Abschnitt über die *Sequenz* in *BerliozGMM*, Kapitel 8.4.6.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|             |               |                   |          |         |      |
|-------------|---------------|-------------------|----------|---------|------|
| 2) 48-55    | Solo Bar      | Str               | 1.+2. Z. | Es      | (GS) |
| 56-57       | Zwischenspiel | Tutti             |          | Es      |      |
| 3) 57-63    | Solo Bar      | Ob, Hr, Str       | 3. Z.    | Es - B  | (HS) |
| 63-64       | Zwischenspiel | Tutti             |          | B       |      |
| 2') 64-75   | Solo Bar      | Cl, Hr, Pos, Str  | 1.+2. Z. | B       | (HS) |
| 75-78       | Zwischenspiel | Ob, Hr, Str       |          | B       | (GS) |
| 3') 78-87   | Solo Bar      | Ob, Hr, Str       | 3. Z.    | B       | (GS) |
| 87-100      | Zwischenspiel | Tutti             |          | B       | (GS) |
| II) 101-149 | Solo Bar      | Tutti             | 3. Str.  | B       |      |
| 4) 101-149  | Solo Bar      | Tutti             |          |         |      |
| 101-104     | Solo Bar      | Str               | 1. Z.    | B - f   | (GS) |
| 104-105     | Zwischenspiel | Str               |          | f       | (GS) |
| 106-109     | Solo Bar      | Str               | 2. Z.    | f - Es  | (GS) |
| 109-111     | Zwischenspiel | Cl, Tr, Pos       |          | Es      | (GS) |
| 111-116     | Solo Bar      | Str               | 1. Z.    | Es - As | (GS) |
| 116-117     | Zwischenspiel | Str               |          | As      | (GS) |
| 117-124     | Solo Bar      | Tutti             | 2. Z.    | As - Es | (HS) |
| =38-45      |               |                   |          |         |      |
| 124-125     | Zwischenspiel | Cl, Tr, Pos       |          | Es      | (HS) |
| 125-137     | Solo Bar      | Cl, Trp, Pos, Str | 1.+2. Z. | Es      | (HS) |
| 126-133     | =48-55        |                   |          |         |      |
| 137-140     | Zwischenspiel | Ob, Hr, Str       |          | es      | (GS) |
| 140-149     | Solo Bar      | Tutti             | 3. Z.    | Es      | (GS) |
| 149-153     | Nachspiel     | Tutti             |          | Es      | (GS) |

Die genauere Gestaltung der einzelnen Abschnitte ist stark an der jeweiligen Textbedeutung orientiert. Zu Beginn erklingt allerdings nicht das Fanfarenmotiv beim Text „Tuba mirum“, sondern das angstvolle Streichertremolo Go11, also findet hier keine direkte lautmalerische Deutung statt, sondern es werden die Empfindungen angesichts des drohenden Gerichts dargestellt (T. 30 ff.). Die Solostimme dagegen greift die Fanfarenmotivik auf; hier erklingt eine abgewandelte Form:

Bar

Tu - ba mi - rum spar - gens so - num

Notenbeispiel 8.63: Go13, *Tuba mirum* T. 30–37

Der Einsatz auf einem verhältnismäßig hohen Ton und die ausschließliche Verwendung ganzer Noten erzeugen den Fanfarencharakter, die Oktavsprünge sowie die harmonische Sequenz (Pachelbel) erzeugen einen starken, da raumgreifenden Ausdruck.

Somit werden hier beide Grundstimmungen miteinander verbunden. Bei den Worten „per sepulcra“ findet ein sekundweiser Abstieg in tiefe Lagen statt, der in einem sehr langen tiefen Ton (B) endet (T. 41–45), der das Wort „regionum“ versinnbildlicht. Diese Klangwirkung wird noch durch die Blechbläser unterstützt<sup>65</sup>. Ähnliche Abschnitte zeigen sich in den Takten 72 ff., 117 ff. und 134 ff. In den Takten 117 ff. wird die Wirkung des Abstiegs durch ein *decrescendo* zum *pianissimo* noch verstärkt, dagegen setzen die Bläser (Klarinetten, Trompeten und Posaunen) aber im *forte* ein – es stellt sich die Frage, ob der Ausdruck des drohenden Schreckens dadurch besonders hervorgehoben werden soll, oder ob es sich um eine aufführungspraktische Notwendigkeit handelt, da die Bläser immer noch aus der Entfernung spielen.

Abgelöst werden diese sehr bildhaften Teile durch vorklassische ariose Teile. Ein Beispiel für die typische Melodik ist das erste Auftreten eines neuen motivischen Elements im Bariton in den Takten 48 bis 51: Sie beginnt mit einer schrittweise absteigenden Bewegung, wobei auf dem Wort „spargens“ eine Art Seufzer erklingt, und setzt sich dann in einer aufsteigenden Septakkordbrechung fort, die wiederum in diesem Seufzer auf dem Wort „sonum“ endet. Durch diese gleiche Schlussbildung in Verbindung mit der erfolgten Textumstellung („Tuba spargens mirum sonum“ statt „Tuba mirum spargens sonum“) werden die beiden sinnhaft verwandten Worte „spargens“ und „sonum“ auch musikalisch zueinander in Beziehung gesetzt.

Bar 

Tu - ba spar - gens mi - rum\_\_\_ so - num

Notenbeispiel 8.64: GoTuba48, *Tuba mirum* T. 48–51

Begleitet wird diese Linie von Dreiklangsbrechungen in Violoncello und Kontrabass sowie Achtelfiguren in der ersten Violine; die Bläser schweigen. Somit bildet dieser Teil einen starken Kontrast zum vorigen Teil. Diese wiederholt erklingenden angenehmelodiösen Linien werden jedoch ständig durch erneutes Einsetzen der Blechbläser mit ihren Fanfarenmotiven unterbrochen (T. 51, 55, 63, 65, 67, 69, 71, 109, 120, 122, 124, 126, 128, 131, 133 und 147). Insbesondere wird das Fanfarenmotiv Go12 jeweils bei den Worten „spargens“ und „sonum“ verwendet (so in T. 65, 67, 127 und 129). Dies könnte als Mahnung und Erinnerung aufgefasst werden, dass man immer mit der Strafe Gottes zu rechnen hat.

Eine weitere bildhafte Gestaltung findet sich bei der Vertonung der Zeile „coget omnes ante thronum“. Hier erklingt eine ansteigende Tonleiter über eine Oktave (es bis es'), die in einem langen hohen Ton (über 3 Takte) auf „thronum“ endet. Damit wird der Aufstieg zu Gott dargestellt und gleichzeitig die Bedeutung des Himmelsthrons hervorgehoben. Dies geschieht mehrfach (T. 56–61, 78–87 sowie leicht abgewandelt in

<sup>65</sup> Diese Gestaltung findet sich in ähnlicher Weise auch im – wesentlich später entstandenen! – *Requiem* in d-Moll von W. A. Mozart.

T. 140–149). Es wird jedoch auch wieder die uneingeschränkte Macht Gottes angezweifelt, indem in Takt 82/83 gerade auf dem Wort „thronum“ eine Art Trugschluss erklingt:

$$\textcircled{\text{B}} \quad \text{D}_{8-1}^{6-5} \quad \text{Tp}$$

Es schließt sich aber in den Takten 85 bis 87 ein regelgerechter Ganzschluss an, so dass die angeklungenen Zweifel wieder beseitigt werden.

Insgesamt herrscht in diesem Satz eine Mischung verschiedener Stilistiken (archaisch, kontrapunktisch und vorklassisch). Der Satz ist jedoch sehr klar gegliedert, die einzelnen Instrumentengruppen sind klar voneinander abgegrenzt und jeweils mit eigenen Aufgaben und dem Ausdruck bestimmter Inhalte betraut. Dabei sind die Motive an einzelne Instrumente, nicht aber streng an bestimmte Textinhalte gebunden, d. h. der gleiche Text wird auch auf unterschiedliche Weise dargestellt, wobei meist mehrere Motive gleichzeitig erklingen. Diese umfassende, abwechslungsreiche Gestaltung zeigt, dass Gossec hier einen inhaltlichen Schwerpunkt setzen wollte, insbesondere auf das Erschallen der „Tuba mirum“, wie bereits die Betrachtung der Textbehandlung in Kapitel 7.5.2 gezeigt hat.

Die vierte Strophe, *Mors stupebit*, ist mit 159 Takten Länge genauso umfangreich vertont wie die dritte. Sie ist ebenfalls, abgesehen von den hier nicht mehr auftretenden Blechbläsern, eher groß besetzt (Chor, begleitet von Holzbläsern, Streichern und nun sogar Pauken). Somit bilden diese beiden Strophen einen Höhepunkt der *Sequenz*.

Auch dieser Satz besteht aus zahlreichen kürzeren Abschnitten, von denen einige in abgewandelter Form wiederkehren; hier ergibt sich eine Art Bogenform:

$$1 - 2 - 3 - 2' - 1' - 1''.$$

Die genaue Struktur sieht folgendermaßen aus:

|          |               |                   |          |       |      |
|----------|---------------|-------------------|----------|-------|------|
| 1-23     | Einleitung    | Tutti             |          | C     | (HS) |
| 23,2     | GP            |                   |          |       |      |
| 1) 24-45 | Chor          | Tutti             | 1. Z.    |       |      |
| 24-31    | Chor          | Tutti             | 1. Z.    | C     | (GS) |
| 31,2     | GP            |                   |          |       |      |
| 32-37    | Chor          | Tutti             | 1. Z.    | C     | (GS) |
| 37,2     | GP            |                   |          |       |      |
| 38-45    | Chor          | Tutti             | 1. Z.    | C     | (HS) |
| 38-43    | =32-37        |                   |          |       |      |
| 45-47    | Zwischenspiel | Tutti             |          | C - G | (GS) |
| 2) 47-69 | Chor          | Tutti ohne Pk, Hr | 1.-3. Z. |       |      |
| 47-57    | Chor          | Ob, Fg, Str       | 1.+2. Z. | G - e | (HS) |

|              |               |                 |        |           |      |  |
|--------------|---------------|-----------------|--------|-----------|------|--|
| 57,2         | GP            |                 |        |           |      |  |
| 58-63        | Chor          | Ob, Fg, Str     | 2. Z.  | e         | (GS) |  |
| 58=32=38     |               |                 |        |           |      |  |
| 63,2         | GP            |                 |        |           |      |  |
| 64-69        | Chor          | Ob, Fg, Str     | 3. Z.  | e - D     | (GS) |  |
| =58-63       | =32-38        |                 |        |           |      |  |
| 69,2         | GP            |                 |        |           |      |  |
| 3) 70-92     | Chor          | Tutti ohne Pk   | 1. Z.  |           |      |  |
| 70-73        | Chor          | Ob, Fg, Str     | 1. Z.  | D         | HS   |  |
| 73,2         | GP            |                 |        |           |      |  |
| 74-85        | Chor          | Ob, Fg, Hr, Str | „Mors“ | D (nur T) | (GS) |  |
| 76-77        | Einwurf Chor  | Hr              | „Mors“ |           |      |  |
| 80-81        | Einwurf Chor  | Hr              | „Mors“ |           |      |  |
| 84-85        | Einwurf Chor  | Hr              | „Mors“ |           |      |  |
| 86-92        | Chor          | Ob, Fg, Str     | 1. Z.  | D         | (HS) |  |
| 92,2         | GP            |                 |        |           |      |  |
| 2') 93-103   | Chor          | Tutti           | 2. Z.  | D - C     | (HS) |  |
| 93=32        | =38=58=64     |                 |        |           |      |  |
| 103-106      | Zwischenspiel | Tutti           |        | C         | (HS) |  |
| 106,2        | GP            |                 |        |           |      |  |
| 1') 107-139  | Chor          | Tutti           | 2. Z.  |           |      |  |
| 107-126      | Chor          | Tutti           | 2. Z.  | C         | (GS) |  |
| =24-43       |               |                 |        |           |      |  |
| 126-139      | Chor          | Tutti           | 2. Z.  | C         | (HS) |  |
| 134=86       | erweitert     |                 |        |           |      |  |
| 139-141      | Zwischenspiel | Str             |        | C         | (HS) |  |
| 1'') 141-159 | Chor          | Tutti           | 3. Z.  | C         | (GS) |  |
| =32 ff.      |               |                 |        |           |      |  |

Es fallen vor allem die zahlreichen Halbschlüsse an Abschnittsenden mit nachfolgenden Generalpausen auf: Das musikalische Geschehen wird ständig unterbrochen. Auf diese Weise spiegelt sich der Inhalt der Strophe, das „Erstarren“, bereits in der Form wider.

Wie schon im vorigen Satz wechselt auch hier ständig das Satzprinzip: Es gibt homophone Abschnitte (T. 29,4–31, 36–37, 42–45, 70–92, 112,4–114 und 150–159), Abschnitte mit nacheinander einsetzenden Chorstimmen, aber nicht im Sinne einer Imitation eines

Themas (T. 24 ff. und 107 ff.), homophone Teile mit vorgezogenen Einsätzen einzelner Stimmen (T. 32 ff., 38 ff., 47 ff., 58 ff., 64 ff., 115 ff. und 121 ff.) und schließlich mehrstimmige Imitationen (T. 93 ff. und 141 ff.). Es handelt sich also häufig um extrem kurze Taktgruppen. Diese Art des Wechsels findet sich oft in den Dresdner Werken<sup>66</sup>, in den französischen Vertonungen in dieser Form aber nicht so häufig. Durch die verschiedenen Arten der Imitation wird fast immer das Wort „mors“ herausgestellt und auf verschiedene Arten dargestellt. Die motivische Arbeit zeigt sich besonders deutlich bei der Gestaltung der Anfangsworte der vierten Strophe „Mors stupebit“: Gleich durch mehrere verschiedene Motive werden die Worte anschaulich wiedergegeben.

Der Anfang des Satzes ist sehr eindrucksvoll gestaltet: Die Einleitung beginnt mit Tremoli im *pianissimo*, als Darstellung von Angst und Zittern (Motiv Go11, bereits im vorigen Satz verwendet), starke dynamische Kontraste in Form von raschen *forte-piano*-Wechseln drücken Erschrecken aus. Interessant ist hier die sehr großflächige Harmonik, die in dieser Form sonst erst in der Romantik auftritt. Während der Einleitung findet eine große Steigerung durch Zunahme der Besetzung, Verdichtung der Notenwerte und immer schnellere Abfolge der dynamischen Kontraste statt, so dass der Inhalt des Vokalteils bereits durch lautmalerische Darstellung vorbereitet ist.

Die Chorstimmen setzen dann nacheinander im *piano* mit langen Haltetönen auf dem Wort „mors“ ein, wodurch das Wort intensiviert und durch die aufsteigenden Einsätze vom Bass bis zum Sopran gesteigert wird; die Wirkung wird durch eine nachfolgende Generalpause – nach nur einem Wort! – verstärkt. Dann singt der Chor die weiteren Worte der Zeile, „stupebit et natura“, *unisono* im *forte*, das nach der Generalpause umso stärker wirkt und in diesem Zusammenhang den Eindruck eines plötzlichen Hereinbrechens des Unheils vermittelt. Er wird durch die Streicher mit Tremolo sowie sämtliche Bläser ebenfalls *unisono* begleitet; zum Schluss treten auch die Pauken hinzu, wodurch die Stärke der Bedrohung hervorgehoben wird. Daraufhin folgt wiederum eine Generalpause. Durch diese Gestaltung wirkt diese Stelle äußerst bedrohlich und beängstigend. Auch die Tonart C-Dur ist hier nicht positiv besetzt, sondern eher Ausdruck der Macht Gottes<sup>67</sup>. Auf diese Weise gestaltete Teile finden sich beispielsweise in den Takten 24 bis 31 und 107 bis 114.

An anderen Stellen erklingen die Worte „mors stupebit“ als vorgezogener Basseinsatz in Oktaven, die als eine Art Orgelpunkt dem ganzen Abschnitt zugrunde liegen (T. 32 ff. und entsprechende Stellen<sup>68</sup>), so dass der Tod allgegenwärtig scheint. Der Chorsatz, der sich darüber entfaltet, weist meist parallele Terzen oder Sexten auf, die von Bläsern begleitet werden: Diese Terzenmotivik (im Folgenden Go14) insbesondere in den Holzbläsern tritt in zahlreichen Sätzen der *Sequenz* als verbindendes Motiv auf, so

---

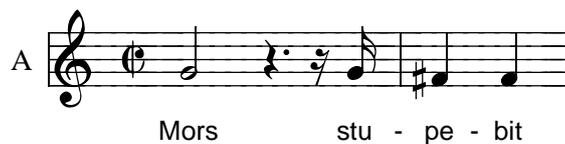
<sup>66</sup> Beispielsweise in J. A. Hasses Requiemvertonungen.

<sup>67</sup> C-Dur war im 18. Jahrhundert allgemein eine beliebte Tonart zur Darstellung von Herrschertum und Macht, vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 4.2 und die in den Werklisten angegebenen Tonarten in Kapitel 6.1 und Anhang C.

<sup>68</sup> Diese sind der obenstehenden Tabelle zu entnehmen.

in allen Sätzen von Nr. VIII bis XII sowie in Nr. XV. Die übrigen Nummern erklingen von vornherein ohne Bläserbegleitung.

Eine dritte Gestaltung (Go15) zeigt sich in den Takten 48 ff. und an den entsprechenden Stellen: Das Wort „mors“ ist wieder vorangestellt, und nach einer unterbrechenden Pause erklingt das Wort „stupebit“ in einem stark punktierten Rhythmus, der somit auch in diesem Satz Verwendung findet und eine direkte Verbindung zwischen den den Tod betreffenden Inhalten (wie beispielsweise „Requiem“ und „Mors“) schafft; gleichzeitig verwendet Gossec wiederum eine Pause, also eine abbrechende Phrase, als gestalterisches Mittel, hier in Zusammenhang mit dem „Erstarren“:



Notenbeispiel 8.65: Go15, *Mors stupebit* T. 48–49

An dieser Stelle wird der Satz zunehmend komplizierter, so dass sich die Unruhe steigert: Ab Takt 47 gibt es eine Doppeltextierung, da Alt und Tenor weiterhin die erste Zeile der Strophe singen, im Sopran und später im Bass jedoch die zweite Zeile neu hinzu kommt. Musikalisch drückt sich dies nicht nur in der abgewandelten Darstellung der ersten Zeile (Go15) aus, sondern auch in der neuen Motivik bei der neuen Textzeile: Das Wort „resurget“ wird in häufig verwendeter Weise vertont, indem eine ansteigende Leiter im Quintumfang erklingt, verbunden mit einer harmonisch ansteigenden Sequenz, nämlich einem Quintstieg. So wählt auch Gossec an dieser Stelle eine bildhafte Darstellung der „Erhebung“ der Kreatur. Es wirkt, als wäre so ein neuer Gedanke zur Todesvorstellung hinzugekommen. Die Erwähnung des Gerichts (3. Zeile) erfolgt dagegen erst sehr spät und in relativ kurzer Form.

Im dritten Teil (T. 70–92) wird auf eine weitere Weise das plötzliche erschreckende Hereinbrechen des Todes beschrieben, indem in einen längeren durchgehenden Orchestersatz (mit Motiv Go11) im *pianissimo* drei einzelne laute Choreinwürfe, verstärkt durch die Hörner und ein *subito forte* im übrigen Orchester, mit dem einzelnen Wort „Mors“ einbrechen. Auch das Wort „stupebit“ wird hier durch Abspaltung und mehrfache Wiederholung des zweiten Teils von Go15 stark betont (T. 86–90), im Ausdruck durch ständiges *fortepiano* im Orchester auf der ersten Zählzeit jedes Taktes noch verstärkt.

Die verschiedenen Teile werden wieder aufgegriffen und abgewandelt, wobei sie durch andere Zusammenstellung oder Veränderung der Besetzung meist im Vergleich zum ersten Erklingen noch im Ausdruck gesteigert, manchmal aber auch sogar verändert werden. Ein Beispiel dafür sind die Takte 126 bis 133, durch die der bereits bekannte Teil 1) erweitert wird. Im Gegensatz zum ersten Erklingen des Teils 1) (T. 24–41) schließt hier sogleich die 2. Zeile der Strophe an und wird in einer sehr prägnanten neuen Form vertont: Die einzelnen Chorstimmen bestehen jeweils aus unterschiedlich langen, innerhalb der Stimmen gleichbleibenden Notenwerten, so dass der gleiche Text

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

in verschiedenen Geschwindigkeiten abläuft (von Viertel- bis zu ganzen Noten). Dies erzeugt den Eindruck von durcheinander erklingenden Rufen und damit eine extreme Unruhe:

S  
cum re - sur - get cre - a - tu - ra, cum ~

A  
- - cum re - sur - get cre - a - tu - ra, cum re - sur - get ~

T  
cum re - sur - get cre - a - tu - ra, cum re - sur - get cre - a - tu - ra, ~

B  
cum \_\_\_\_\_ re - - sur - - get \_\_\_\_\_ ~

Notenbeispiel 8.66: GoMor126, *Mors stupebit* T. 126 ff.

Dabei ist bemerkenswert, dass bei dem Wort „resurget“ im Gegensatz zum früher verwendeten Anstieg hier nun fallende Linien und eine fallende Sequenz (Sekundfall mit Zwischendominanten) gewählt werden:

$$D_7 \quad g_3 \quad C_7 \quad F_3 \quad h_7^{5>} \quad e_3 \quad A_7 \quad d_3 \quad G_7 \quad C_3$$

Dies scheint die Auferstehung eher anzuzweifeln als zu bestätigen. Auch das tatsächliche Eintreten des Gerichts scheint zunächst angezweifelt zu werden: Bei der Gestaltung des Schlusses erfolgt eine ausgedehnte Kadenz, die aber zunächst in mehreren Trugschlüssen nacheinander endet, ehe schließlich ein echter Ganzschluss erfolgt:

Takt 145:  $D_7$  Tp (im *forte*)  
 Takt 153-154:  $D_3^7$  Tp (im *piano*)  
 Takt 155-159: S  $D_{4-3}^7$  T (im *forte*)

Fast überall wird das Geschehen durch Streichertremoli (Go11) untermalt. Die Harmonik wirkt insgesamt durch den sehr langsamen harmonischen Rhythmus und die großflächige Gestaltung in Form von Klangflächen schon ansatzweise romantisch und oft durch die ausgedehnten dominantischen Teile und die vielen offenen Schlüsse eher schweifend und unsicher. Auch die dynamischen Kontraste und schnellen Steigerungen vom *piano* zum *forte* in sehr kurzen Phrasen und die abrupten Brüche sorgen für einen extrem unruhigen Ausdruck.

Merkwürdigerweise entspricht die musikalische Struktur nicht der textlichen; gleiche musikalische Abschnitte und Rückgriffe stimmen nicht unbedingt jeweils mit den glei-

chen Textabschnitten überein. Man kann aber feststellen, dass durch die reine Textarbeit im gesamten Satz vor allem die ersten beiden Zeilen und von denen wiederum insbesondere die erste extrem oft wiederholt werden, während die dritte Zeile sehr selten erklingt; die musikalische Gestaltung der einzelnen Worte und Zeilen verstärkt diese Wirkung zusätzlich. Dadurch entsteht der Eindruck, dass der Tod und die Vorstellung der Auferstehung die Schwerpunkte bilden, das mögliche Gericht hingegen eher im Hintergrund bleibt.

Dies wird noch durch die Tatsache untermauert, dass die fünfte und sechste Strophe fehlen, in denen ja ebenfalls das Gericht als solches beschrieben wird<sup>69</sup>. In der anschließenden Nummer X folgen also direkt die siebte und die achte Strophe. Auch diese beiden Strophen, in denen die Situation des Angeklagten angesichts des Gerichts dargelegt wird, sind extrem kurz vertont, da zwei Strophen in nur 27 Takten erklingen.

Dieser Satz bildet nicht nur durch seinen geringen Umfang, sondern auch durch das langsame Tempo, die kleine Besetzung und den Rezitativcharakter einen Kontrast zu den vorherigen Sätzen. Stilistisch wirkt dieser Satz – im Gegensatz zu den teils vorklassischen, teils schon romantischen Elementen des vorigen Satzes – wie eine Mischung aus barocken und ebenfalls klassischen Elementen, da sich harmonisch klassische und sehr melodiose, verspielte Orchesterabschnitte mit eingeschobenen Rezitativen des Soloaltes abwechseln:

|       |               |         |                        |       |      |
|-------|---------------|---------|------------------------|-------|------|
| 1-10  | Einleitung    | Ob, Str | Lento                  | F     | (HS) |
| 11-14 | Rezitativ Alt | Str     | 7. Str.                | F     | (HS) |
| 15-18 | Zwischenspiel | Ob, Str | Lento                  | F - B | (GS) |
| 18-21 | Alt           | Ob, Str | 8. Str., 1. Z., Mesuré | B     | (GS) |
| 21-22 | Zwischenspiel | Ob, Str |                        | B     | (GS) |
| 22-26 | Rezitativ Alt | Ob, Str | 2. Z.                  | B - F | (HS) |
| 26-27 | Nachspiel     | Ob, Str |                        | F     | (GS) |

Gerade die Gestaltung der achten Strophe, die viele Komponisten zu sehr üppigen, farbigen Vertonungen mit kraftvollen Darstellungen eines zürnenden Gottes anregt, wirkt hier äußerst zurückhaltend und ist deshalb untypisch. Hier werden einige Ausdrucksweisen nur angedeutet: Beim Erklingen der Worte „Rex tremendae“ erscheint der punktierte Rhythmus, der häufig in Verbindung mit Herrschertum verwendet wird und außerdem den Bogen zu den übrigen Sätzen des Werkes schlägt; auch ist dies der einzige Abschnitt des Satzes, der im *forte* steht. In der letzten Zeile der Strophe ist die Harmonik interessant; ausgerechnet auf dem Wort „salvandos“ erklingt ein verminderter Dominantseptakkord, der ja normalerweise eher einen gequälten Ausdruck erzeugt, möglicherweise an dieser Stelle aber auch ein Flehen ausdrücken könnte. Jedenfalls wirkt die Zeile dadurch nicht optimistisch und hoffnungsvoll wie in zahlreichen anderen Vertonungen, sondern zweifelnd. Dieser Eindruck wird durch die Harmonik bei den Worten „Salva me“ unterstützt: Bei „me“ erklingt die Subdominante – durch eine

<sup>69</sup> Vgl. dazu Kapitel 7.5.2.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

Fermate verlängert – als eine Art sehr offener, fragender Schluss, ehe die abschließenden Worte folgen:

A musical staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). A fermata is placed over the final G5. Below the staff, the lyrics are: Sal - va me, fons pi - e - ta - tis. Below the lyrics, there are two circled letters: (F:) T and S.

Notenbeispiel 8.67: GoQuid24, *Quid sum miser* T. 24,4–26

Die Nr. XI, *Recordare*, ist mit 96 Takten zwar wieder umfangreicher, enthält aber dafür gleich sechs Strophen (die neunte bis vierzehnte Strophe), von denen nur die vierzehnte Strophe etwas ausführlicher vertont ist. Das Stück steht in f-Moll und ist mit Solostimmen (SAB) sowie – zusätzlich zu den Streichern – mit Fagott besetzt, wodurch sich ein eher verhaltener, weicher Klang ergibt. Der Satz weist die folgende Struktur auf:

|   |            |               |         |               |                 |      |
|---|------------|---------------|---------|---------------|-----------------|------|
| A | 1-14       | Einleitung    | Tutti   |               | f               | (GS) |
|   | 1) 14-21   | Solo S        | Tutti   | 9. Str.       | f               | (GS) |
|   | 21-22      | Zwischenspiel | Tutti   |               | f - As          | (GS) |
|   | 2) 22,2-30 | Solo A        | Tutti   | 10. Str.      |                 |      |
|   | 22-25      | Solo A        | Str     | 1. Z.         | As              | (GS) |
|   | 25-26      | Zwischenspiel | Fg, Str |               | As              | (GS) |
|   | 26-30      | Solo A        | Tutti   | 2.+3. Z.      | As              | (GS) |
|   | 3) 30-37   | Solo B        | Tutti   | 11. Str.      | As              | (GS) |
|   | 4) 37-47   | Soli SAB      | Tutti   | 11. Str.      | As              | (GS) |
|   | 47-50      | Zwischenspiel | Str     |               | As - f          | (GS) |
| B | 1') 50-60  | Solo S        | Tutti   | 12. Str.      | f               | (GS) |
|   | 50-54      | Solo S        | Tutti   | 1.+2. Z.      | f               | (GS) |
|   | 54-55      | Zwischenspiel | Tutti   |               | f               |      |
|   | 55-60      | Solo S        | Tutti   | 3. Z.         | f               | (GS) |
|   | 2') 60-67  | Solo A        | Tutti   | 13. Str.      | f - c           | (GS) |
|   | ≈29        |               |         |               |                 |      |
|   | 5) 67-91   | Soli SAB      | Tutti   | 14. Str.      |                 |      |
|   | 67-75      | Solo B        | Tutti   | 14. Str.      | c - Es          | (GS) |
|   | 75,2-79    | Solo A        | Tutti   | 1. Z.         | Es - c - As - f | (GS) |
|   | 79,2-91    | Soli SAB      | Tutti   | 14. Str.      |                 |      |
|   | 79,2-84    | Soli SAB      | Tutti   | 1.+2. Z.      | f               | (HS) |
|   | 84-85      | Zwischenspiel | Tutti   |               | f               | (HS) |
|   | 85-86      | Soli SAB      | Tutti   | „fac benigne“ | f               | (HS) |
|   | 86-88      | Zwischenspiel | Tutti   |               | f               | (GS) |

|       |           |       |       |   |      |
|-------|-----------|-------|-------|---|------|
| 88-91 | Soli SAB  | Tutti | 3. Z. | f | (GS) |
| 91-96 | Nachspiel | Tutti |       | f | (GS) |

Die musikalische Struktur entspricht auch hier wieder nicht dem Textaufbau; die elfte Strophe erstreckt sich beispielsweise über zwei ganz unterschiedliche Abschnitte, wobei das Terzett einerseits als Steigerung, andererseits als Abschluss des ersten größeren Teils dient. Gleichzeitig findet eine starke Verdichtung durch die Rhythmik, Harmonik und Besetzung statt, und schließlich kommt es erstmals in diesem Satz zu einem *forte*, so dass dieser Einschnitt sehr deutlich wird. Die musikalischen Reprisen im zweiten Teil (in abgewandelter Form) enthalten jeweils andere Texte als beim ersten Erklingen. Auch der zweite Teil endet mit einem Terzett, so dass eine klare Gliederung der Großform stattfindet.

Das hervorstechende Merkmal dieses Satzes ist weniger eine genaue Textausdeutung, da Gossec die Textinhalte offensichtlich für nicht so wichtig hielt<sup>70</sup>. Stattdessen nutzte er diesen Abschnitt, um eine ungewöhnliche Satztechnik zu wählen, die in dieser Art sonst erst wesentlich später verwendet wurde: Nacheinander setzen mehrere ostinate Modelle ein, die gleichzeitig übereinander ablaufen und Klangschichten bilden. Ein bekanntes Beispiel für diese Kompositionstechnik ist das erste Thema des ersten Satzes der *Unvollendeten*<sup>71</sup>, die jedoch erst im darauffolgenden Jahrhundert entstand. Gossec erzeugte dieses „romantische“ Klangbild also schon wesentlich früher. Charakteristisch ist einerseits die dadurch entstehende Mehrschichtigkeit in vertikaler Richtung, andererseits ein ständiges Fließen in horizontaler Richtung, da durch das stetige Weitergehen der ostinaten Figuren innerhalb des Satzes fast keine echten Schlüsse erklingen. Gleichzeitig erklingen dadurch auch harmonisch immer wieder dieselben Folgen, insbesondere ein stetiger Wechsel zwischen Tonika und Dominante ( $\text{I}_{-3}$   $\text{D}_{-3}$ ). Zwischendurch erfolgen Modulationen in andere Tonarten; die verwendeten Tonarten sind f-Moll, As-Dur, c-Moll und Es-Dur, stehen also in Terzverwandschaft zueinander.

Über diesen Ostinati entfalten sich dann meist ruhige, klangschöne Melodielinien der Solisten, die keinen sehr prägnanten Motivcharakter haben, sondern in ständig abgewandelter Form immer weiter fließen. Der Satz enthält also keine starken Affekte und keine verzweifelte Selbstanklage, sondern zeigt eher ruhigen Charakter: Die Inhalte werden so in schöner Form präsentiert und dabei sehr schnell abgehandelt.

Es folgen zwei ostinate Figuren nacheinander, ab Takt 1 eine schreitende Viertelbewegung in Viola, Violoncello und Kontrabass (Notenbeispiel 8.68), dann tritt ab Takt 3 in der zweiten Violine ein rhythmisch konträres Ostinato in Achtelnoten hinzu, das in Terzen zum ersten Ostinato klingt (Notenbeispiel 8.69), und schließlich entfaltet sich darüber ab Takt 5 die Melodielinie in der ersten Violine (Notenbeispiel 8.70). Ab Takt 6 tritt als weiteres Element das Terzenmotiv der Holzbläser hinzu (Go14), hier im Fagott,

<sup>70</sup> Dies passt zu der Tatsache, dass er die meisten Textzeilen dieses Abschnitts ohne Wiederholungen oder besondere Behandlung erklingen lässt, vgl. Kapitel 7.5.2.

<sup>71</sup> F. Schubert: Sinfonie h-Moll, D 759

so dass schließlich vier weitgehend voneinander unabhängige Schichten entstehen.



Notenbeispiel 8.68: GoRec1, *Recordare* T. 1 ff.



Notenbeispiel 8.69: GoRec3, *Recordare* T. 3 ff.



Notenbeispiel 8.70: GoRec5, *Recordare* T. 5–6 / 14–15

Ab Takt 14 übernimmt der Solosopran dieselbe Melodie wie die erste Violine. Die Melodie ist lyrisch, gewinnt aber durch einige größere Intervallsprünge an Ausdruck, wie etwa die fallende Quarte zu Beginn, die den bittenden Charakter des Textes „Recordare“ widerspiegelt.

Es folgt eine Art Satzkomplex, der aus den Nummern XII, einer fünftaktigen Überleitung und dem harmonisch anschließenden Satz Nr. XIII besteht; insgesamt umfasst dieser Komplex 306 Takte, aber nur zwei Strophen. Die fünfzehnte Strophe ist in der Nr. XII mit 170 Takten extrem umfangreich vertont; der Satz weist durch die Besetzung mit Holzbläsern (Oboen und Hörner), die Tonart F-Dur und die Taktart  $\frac{3}{4}$ -Takt die für diesen Text typischen pastoralen Elemente auf. Auch die Besetzung mit einem Solosopran ist charakteristisch. Dieser Satz ist auch neben dem „Lacrimosa“, für das eine schwingende Taktart ja ebenfalls typisch ist, innerhalb der *Sequenz* der einzige im  $\frac{3}{4}$ -Takt. Die Holzbläser erzeugen jedoch nicht nur pastoralen Charakter, sondern schaffen auch hier eine satzübergreifende Verbindung durch das Terzenmotiv Go14. Stilistisch handelt es sich hier um eine sehr klassische Soloarie, die der Darstellung der Virtuosität der Solistin dient und virtuose Koloraturen enthält, so beispielsweise in den Takten 70 bis 73 und 124 bis 131. Auch der Orchestersatz wirkt sehr klassisch. Die Struktur weist zahlreiche kürzere Abschnitte auf, die durch Zwischenspiele getrennt sind:

|      |            |       |   |      |
|------|------------|-------|---|------|
| 1-28 | Einleitung | Tutti | F | (GS) |
| 1-12 |            | Tutti | F | (HS) |

|            |               |         |              |       |      |  |
|------------|---------------|---------|--------------|-------|------|--|
| 12,3       | GP            |         |              |       |      |  |
| 13-28      |               | Tutti   |              | F     | (GS) |  |
| 28,3       | GP            |         |              |       |      |  |
| 1) 29-57   | Solo S        |         | 15. Str.     |       |      |  |
| 29-40      | Solo S        | Tutti   | 1. Z.        | F     | (HS) |  |
| 29-40      | =1-12         |         |              |       |      |  |
| 41-48      | Solo S        | Tutti   | 2.+3. Z.     | F - C | (GS) |  |
| 49-57      | Solo S        | Str     | 1.+2. Z.     | C - c | (HS) |  |
| 57-61      | Zwischenspiel | Ob, Str |              | c     | (HS) |  |
| 2) 62-83   | Solo S        | Tutti   | 15. Str.     | C     |      |  |
| 62-74      | Solo S        | Tutti   | 1. Z.        | C     | (HS) |  |
| 62-68      | =12-18        |         |              |       |      |  |
| 75-83      | Solo S        | Tutti   | 2.+3. Z.     | C     | (GS) |  |
| 83-97      | Zwischenspiel | Tutti   |              | C     | (GS) |  |
| 88-97      | =19-28        |         |              |       |      |  |
| 3) 98-109  | Solo S        | Tutti   | 1.+2. Z.     |       |      |  |
| 98-103     | Solo S        | Str     | 1. Z.        | C - F | (HS) |  |
| 104-109    | Solo S        | Tutti   | 2. Z.        | F     | (HS) |  |
| 109-111    | Zwischenspiel | Str     |              | F     | (HS) |  |
| 4) 112-131 | Solo S        | Tutti   | 15. Str.     |       |      |  |
| 112-115    | Solo S        | Str     | 1. Z.        | F     | (GS) |  |
| 116-131    | Solo S        | Tutti   | 2.+3. Z.     | F     | (GS) |  |
| 116-126    |               |         |              | OP C  |      |  |
| 131-133    | Zwischenspiel | Ob, Str |              | F     | (HS) |  |
| 5) 133-142 | Solo S        | Tutti   | 1. Z.        | F     | (HS) |  |
| 133-134    | Solo S        |         | „Inter oves“ | F     |      |  |
| 134-136    | Zwischenspiel | Ob, Str |              | F     | (TS) |  |
| 136-142    | Solo S        | Tutti   | 1. Z.        | F     | (HS) |  |
| 6) 143-161 | Solo S        | Tutti   | 15. Str.     | F     |      |  |
| 142-147    | =13-18=62-67  |         |              |       |      |  |
| 143-146    | Solo S        | Ob, Str | 1. Z.        | F     | (GS) |  |
| 147-151    | Solo S        | Tutti   | 2. Z.        | F     |      |  |
| 152-161    | Solo S        | Tutti   | 3. Z.        | F     |      |  |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

|         |                   |       |       |   |      |
|---------|-------------------|-------|-------|---|------|
| 152-156 | Solo S            | Tutti | 3. Z. | F | (TS) |
| 157-161 | Solo S            | Tutti | 3. Z. | F | (GS) |
| 161-170 | Nachspiel         | Tutti |       | F | (GS) |
| 171-175 | Überleitung Grave | Str   |       | C | (HS) |

Zur Textgestaltung wurde bereits festgestellt, dass die erste und die zweite Zeile der Strophe wesentlich häufiger wiederholt werden als die dritte Zeile<sup>72</sup>. Da dies an mehreren Stellen der Fall zu sein scheint, stellt sich die Frage, ob lediglich äußerliche Gründe vorliegen, die durch die formale Struktur des musikalischen Satzes bedingt sind, oder ob Gossec gerade die Aussage der jeweils letzten Zeile weniger gewichten möchte. Letztere Vermutung könnte durch die Erklärung gestützt werden, dass Gossec im Allgemeinen mehr Wert auf die eher bildhaften Darstellungen der Strophenanfänge legt, auf die meist allgemeineren Folgerungen aus diesen Darstellungen am Strophenende jedoch weniger Gewicht legen möchte – entweder aufgrund des Inhalts oder wegen der Möglichkeit der dramatischeren Vertonung. In diesem Fall allerdings ist der inhaltliche Unterschied zwischen den Zeilen eigentlich nicht so groß, immerhin fällt die Darstellung der „rechten Seite“, die mehr Wertung enthält als die bloße Bitte zu Beginn, auf diese Weise sparsamer aus.

Die Bitte zu Beginn wird zunächst durch die Melodik unterstützt, indem bei dieser Textzeile meist fallende Linien erscheinen (T. 29–30, 31–32, 33–34, 39–40, 98–99, 112–113, 133–134, 136, 140–142 und 143–144). Ab dem 3. Teil entsteht bei dieser Zeile zusätzlich durch eine Reduzierung der Besetzung ein innigerer Charakter (ohne Hörner, manchmal auch ohne Oboen).

Im weiteren Verlauf werden noch andere Worte hervorgehoben, wobei dies teilweise durch die zunehmende Virtuosität der Sopranstimme geschieht. Insbesondere das Wort „*praesta*“ wird durch Sechzehntelkoloraturen und Verzierungen (T. 32, 40, 52, 66, 146 und 70–73) sowie durch das Verharren auf einem sehr langen Ton (T. 137–139) betont. Die Entscheidung, ob die Seele erlöst oder gestraft wird – also der „richtige Ort“ – gewinnt hier also doch an Wichtigkeit, was sich auch durch die besondere Gestaltung der Worte „*locum*“ und „*parte dextra*“ zeigt: Das Wort „*locum*“ wird zunächst auch durch eine Sechzehntelfigur (T. 51) sowie durch die Platzierung der Spitzentöne (T. 69, 102, 136, 140, 145) herausgestellt, die teilweise noch durch auffällige Sprünge erreicht werden. Besonders virtuose Koloraturen erscheinen bei den Worten „*parte dextra*“ (T. 80–82 und 153–155) sowie bei der ganzen letzten Zeile „*statuens in parte dextra*“ (T. 124–131, 157–161). Einerseits lässt sich dies durch die normale Schlusssteigerung im Rahmen einer Soloarie erklären, andererseits wird aber auch die Wirkung der unterschiedlichen Häufigkeit der Zeilen aufgehoben, so dass die musikalische Gestaltung der reinen Textbehandlung in diesem Fall entgegensteht. Durch die typischen Charakteristika einer Soloarie dieser Art bleibt jedoch insgesamt die genaue Textausdeutung eher im Hinter-

---

<sup>72</sup> Vgl. Kapitel 7.5.2.

grund.

Dem Satz folgt eine fünftaktige Überleitung der Streicher zur nächsten Nummer. Diese Überleitung hat somit bereits die gleiche Besetzung wie der folgende Satz; weiterhin erfolgt eine harmonische Verbindung der beiden Sätze durch eine Modulation von F-Dur zur neuen Tonart g-Moll:

$$\begin{array}{ccccccc} \textcircled{\text{F:}} & \text{T} & (\text{D}) & [\text{S}] & (\text{D}^7) & [\text{Sp}] & \\ & & & & \widetilde{\text{D}^7} & \widetilde{[\text{t}]} & \text{tG} & \text{tG}^7 = \text{D}^{\text{9}^7} > & \text{D} \end{array}$$

Diese Modulation enthält innerhalb weniger Takte zwei Trugschlüsse, zwei Septakkorde (einer davon vermindert) und natürlich die Trübung durch die erreichte Molltonalität, bewirkt also eine drastische Verdunkelung des klanglichen Geschehens. Dieser Eindruck wird durch das langsame Tempo in Verbindung mit dem bereits bekannten punktierten Rhythmus verstärkt. So entsteht der Eindruck eines Trauermarsches. Gleichzeitig ersetzt die Überleitung den ansonsten in jedem Satz erklingenden ruhigeren Beginn, denn die Nummer XIII beginnt als einzige sogleich dramatisch und stürmisch (passend zum vertonten Text). Dies löscht umso wirkungsvoller den doch eher positiven, optimistischeren Ausdruck der Nummer XII wieder aus.

Der äußerst dramatische Satz *Confutatis* beginnt mit einer langen instrumentalen Einleitung, die von Tremoli (Go11) und rasanten Läufen (als neues Motiv Go16) geprägt werden.



Notenbeispiel 8.71: Go16, *Confutatis* T. 1–3

Dieses Motiv erklingt abwechselnd in den verschiedenen Stimmen und findet mit der Textierung „*Confutatis*“ auch im Chor Verwendung, so dass die Chorstimmen sehr virtuos sind. Der gesamte Satz verläuft mehr oder weniger rasant, und der Ausdruck bleibt dramatisch – denn Gossec lässt die dritte Zeile aus, die sonst meist den Gegenpol zum Beginn bildet.

Die Struktur ist zweiteilig; der erste Abschnitt besteht aus zwei ähnlichen Teilen und einem dritten anderen Abschnitt; im zweiten Abschnitt werden diese drei Teile miteinander kombiniert:

|       |            |       |   |      |
|-------|------------|-------|---|------|
| 1-31  | Einleitung | Tutti | g |      |
| 1-14  | 1. Teil    | Tutti | g | (HS) |
| 14,2  | GP         |       |   |      |
| 15-31 | 2. Teil    | Tutti | g | (GS) |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

|                         |                     |       |              |                |      |
|-------------------------|---------------------|-------|--------------|----------------|------|
| 1) 31-44<br>44,2-4      | Chor<br>GP          | Tutti | 1.+2. Z.     | g              | (HS) |
| 2) 45-55                | Chor                | Tutti | 1. Z.        | g - B          | (HS) |
| 3) 55-72                | Chor                | Tutti | 1. Z.        | B - g - Es - c | (GS) |
| 71-78<br>78,4           | Zwischenspiel<br>GP | Tutti |              | c              | (GS) |
| 1' / 2) 79-87<br>=31/45 | Chor                | Tutti | 1. Z.        | c - Es         | (HS) |
| 3') 87-102              | Chor                | Tutti | 1. Z.        | Es - c - B - g | (HS) |
| 102-109                 | Zwischenspiel       | Tutti |              | g              | (HS) |
| 4) 109,2-131            | Chor                | Tutti | 1.+2. Z.     | g              |      |
| 109,2-124               | Chor                | Tutti | 1.+2. Z.     | g              | (GS) |
| 125-127                 | Chor                | Tutti | „Confutatis“ | g              | (GS) |
| 128-131                 | Chor                | Tutti | „maledictis“ | g              | (TS) |

An der Struktur fällt auf, dass die Abschnitte teilweise durch Generalpausen getrennt sind (die beiden Teile der Einleitung sowie die Chor Teile an zwei Stellen, T. 44 und 78), teilweise überschneiden sie sich aber auch: Das Ende der Einleitung ist eigentlich gleichzeitig schon der Beginn des Chor teils. Dies geschieht hier nicht nur in der Weise, dass Schlussakkord und Beginn zusammenfallen, sondern die im Chor folgende Imitation (ab T. 31) beginnt bereits mit einem vorgezogenen Einsatz des Motivs Go16 in Violoncello und Kontrabass in Takt 29, also am Ende der Einleitung. So kommt es zu einer Überschneidung zweier Formteile, gleichzeitig aber auch zu einer klanglichen Vermischung instrumentaler und vokaler Stimmen.

Der ganze Teil 1) ist imitatorisch mit Go16 gehalten: Zuerst erklingt die erste Zeile mit Einsätzen in jeweils einem Takt Abstand von oben nach unten, wobei nur Sopran und Bass das Motiv in Originalgestalt singen, Alt und Tenor jedoch (gleichzeitig) eine Abwandlung in Viertelnoten. Die Streicher spielen teilweise die Einsätze *colla parte* mit, teilweise begleiten sie mit durchgehenden Tremoli, so dass der Abschnitt – wie die Einleitung – äußerst bewegt und dramatisch ist.

Im zweiten Teil erklingt kontrastierend dazu eine andere Vertonung des gleichen Textes, obwohl es sich wiederum um eine Imitation handelt: Nun wandert ein neues Motiv, im *piano*, von unten nach oben durch die Stimmen (Go17):



einen vorgezogenen Sopraneinsatz der Text in den Stimmen gegeneinander verschoben ist. Hier ist der Sprachgestus vorrangig: Dadurch wird die Tatsache besonders hervorgehoben, dass der Satz mit der ersten Zeile der Strophe endet statt mit der letzten.

Am Schluss erfolgt mithilfe einer auffallenden Harmonik eine große Schlusssteigerung, in der mehrere Sequenzen aufeinanderfolgen:

|             |                     |                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| T. 112-115: | Quintfall mit Septe | $g^7 \text{ } \underset{5}{c}^7 \text{ } F^7 \text{ } \underset{5}{B}^7 \text{ } Es^7 \text{ } A_{\underset{5}{s}}^7 \text{ } (= \underset{3}{c} = \underset{3}{s}) \text{ } D^7 \text{ } (=D^7) \text{ } g \text{ } (=t)$ |
| T. 120-122: | Sekundstieg mit (D) | $\underset{7}{C} \text{ } \underset{3}{F} \text{ } \underset{7}{D} \text{ } g$                                                                                                                                             |
| T. 124-126: | Terzfall            | $g \text{ } Es \text{ } c$                                                                                                                                                                                                 |
| T. 127-129: | Terzfall            | $g \text{ } Es \text{ } c$                                                                                                                                                                                                 |

In den Takten 122 bis 124 und 126 bis 127 erklingt jeweils eine Kadenz zum Ganzschluss in g-Moll, dann beginnt mit der Tonika g-Moll gleichzeitig die nächste Sequenz. Die letzte Schlusskadenz ist allerdings etwas rätselhaft: In der vorliegenden gedruckten Ausgabe der Partitur<sup>73</sup> endet der Satz verblüffenderweise mit einem Trugschluss:

$(g:) \text{ } s^{\underset{6}{s}} \text{ } D \text{ } tG$

Dies wäre durch einen inhaltlichen und einen strukturellen Aspekt zu erklären: Der Trugschluss könnte als Sinnbild dafür stehen, dass die erhoffte Erlösung ausbleibt, denn auch die dritte Zeile mit eben dieser Bitte „Voca me cum benedictis“ fehlt ja; weiterhin steht der nachfolgende Satz in Es-Dur, so dass durch diesen Trugschluss – der Satz endet dadurch mit einem Es-Dur-Akkord – eine Art Überleitung zu der neuen Tonart stattfinden würde. Andererseits ist auf der einzigen vorliegenden CD-Einspielung dieser Fassung des Werkes (von 1760) gerade dieser Schluss zu einem normalen Ganzschluss in g-Moll korrigiert<sup>74</sup>. Die in Brüssel befindliche Handschrift einer anders instrumentierten Bearbeitung<sup>75</sup> zeigt ebenfalls einen Trugschluss, also den letzten Akkord als Es-Dur. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Komponist dies tatsächlich beabsichtigte.

Die folgende Nr. XIV, *Oro supplex*, ist mit 16 Takten der kürzeste Satz der Sequenz. Er wirkt wie ein Bindeglied zwischen den beiden ihn einrahmenden Sätzen, da er harmonisch eine Art Überleitung mit direkten Anschlüssen bildet: Er beginnt in Es-Dur, das aus dem Trugschluss des vorigen Satzes hervorgeht (s. o.) und endet mit einem Halbabschluss in f-Moll, woraufhin der nächste Satz in f-Moll beginnt. Somit bildet dieser Satz zumindest in harmonischer Hinsicht kein eigenständiges, in sich geschlossenes Stück. Trotzdem handelt es sich um einen sehr ausdrucksvollen langsamen Satz, der vielleicht gerade durch seine Schlichtheit und durch den daraus entstehenden Kontrast zu den

<sup>73</sup> [Gossec 1999, S. 157]

<sup>74</sup> [Gossec 1979]; bei einer weiteren verfügbaren Einspielung handelt es sich um eine der Bearbeitungen der Komposition, [Gossec 1988]. Das *Confutatis* stimmt weitgehend mit der Urfassung überein, jedoch erklingt ab Takt 126 hier ein gänzlich anderer Schluss.

<sup>75</sup> [Gossec o. J.], vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 7.5.1.

zahlreichen monumentalen Stücken einen tiefen Eindruck hinterlässt.

Der Chor ist weitgehend homophon und wird durch gehaltene Streicherakkorde begleitet, die fast ausschließlich aus langen Notenwerten bestehen (Ganze und Halbe, nur zeitweise durch Vierteldurchgänge aufgelockert). Der ganze Satz besteht aus drei Chorphanen, die jeweils mit einer Fermate enden, jedoch entspricht dies wiederum nicht der durch die Textzeilen vorgegebenen Struktur:

|           |            |     |          |        |              |
|-----------|------------|-----|----------|--------|--------------|
| 1-2       | Einleitung | Str |          | Es     |              |
| 3-6       | Chor       | Str | 1. Z.    | Es     | (HS Fermate) |
| 7-13,1    | Chor       | Str | 2.+3. Z. | Es - f | (HS Fermate) |
| 7-10,1    | Chor       | Str | 2. Z.    | Es - f | (HS)         |
| 10,2-13,1 | Chor       | Str | 3. Z.    | f      | (HS Fermate) |
| 13,2-16   | Chor       | Str | 3. Z.    | f      | (HS Fermate) |

Nach zwei einleitenden Akkorden der Streicher (hier ist die instrumentale Einleitung auf ein absolutes Minimum beschränkt) erklingt die erste Zeile in der ersten Chorphanse, in der zweiten jedoch folgen beide weiteren Zeilen, woraufhin die dritte Zeile wiederholt wird. Somit liegt durch diese Intensivierung der Schwerpunkt auf der dritten Zeile. Dies zeigt sich aber nicht nur in der Form, sondern auch in der musikalischen Ausgestaltung: Beim ersten Erklingen der dritten Zeile erfolgt ab Takt 11 das erste *crescendo* im bisher im *pianissimo* stehenden Satz; gleichzeitig führen in allen Stimmen ansteigende Linien in bisher noch nicht erreichte höhere Lagen (Sopran: des'', Alt: g', Tenor: e', Bass: b). Auf diesen Tönen, die die Spitzentöne des ganzen Stückes bilden, verharrt der Chor eineinhalb Takte (zuzüglich Fermate) auf dem Wort „finis“, das somit den Höhepunkt bildet. Die Streicher steigern sich ebenfalls bis zum *forte* und führen diese dynamische Steigerung durch eine rhythmische Verdichtung fort, indem sie während des gehaltenen Tons im Chor in eine Achtelbewegung übergehen, ehe auch sie auf der Fermate enden. Dies ist die einzige bewegtere Stelle im Stück. Harmonisch erklingt hier ein verminderter Septakkord, nämlich  $\text{D}_7^{\text{9} >}$ , der als Halbschluss unaufgelöst bleibt bzw. erst mit Beginn der letzten Phrase aufgelöst wird.

Der Satz wirkt sehr offen, da keine eindeutige Tonart zu erkennen ist; zudem erfolgt kein Ganzschluss, sondern nur Halbschlüsse, die zusätzlich durch Fermaten verlängert werden. Einerseits ist dies formal zu erklären, da der Satz als Überleitung dient, andererseits entsteht der Eindruck der Frage und des Zweifels, wenn nicht sogar der Hoffnungslosigkeit, ob der Herr tatsächlich für einen positiven Ausgang sorgen werde.

Durch den Halbschluss schließt die Nr. XV direkt an, in der die achtzehnte Strophe „Lacrimosa“ vertont ist. Dieser wieder umfangreichere Satz ist ein klagendes Duett zweier Sopranstimmen in f-Moll, begleitet von Oboen, Hörnern und Streichern. Dieser Satz bildet bezüglich der Taktart die zweite Ausnahme innerhalb der ansonsten fast ausschließlich in geraden Taktarten stehenden Sätze der *Sequenz*, da er im  $\frac{3}{4}$ -Takt steht. In ganz Europa treten traditionell beim *Lacrimosa* vorwiegend ungerade bzw. schwingende

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

Taktarten auf<sup>76</sup>; in Frankreich ist diese Tendenz im Allgemeinen nicht so ausgeprägt<sup>77</sup>.

Die Form ist zweiteilig mit Einleitung, einem größeren Zwischenspiel und Nachspiel:

|          |               |         |                  |        |              |
|----------|---------------|---------|------------------|--------|--------------|
| 1-16     | Einleitung    | Str     |                  |        |              |
| 1-6      | 1. Teil       | Str     |                  | f      | (HS)         |
| 6,3      | GP            |         |                  |        |              |
| 7-16,1   | 2. Teil       | Tutti   |                  | f      | (GS Fermate) |
| 1) 17-42 | Duett SS      |         | 18. Str.         |        |              |
| 17-25    | Duett SS      | Tutti   | 1. Z., 17-21=1-5 | f      | (HS)         |
| 25,3     | GP (Fermate)  |         |                  |        |              |
| 26-42    | Duett SS      | Ob, Str | 1.+2. Z.         | As     | (GS)         |
| 42-48    | Zwischenspiel | Ob, Str |                  | As     | (GS Fermate) |
| 48,3     | GP            |         |                  |        |              |
| 2) 49-72 | Duett SS      |         | 18. Str.         |        |              |
| 49-54    | Duett SS      | Str     | 1. Z.            | As - f | (HS)         |
| 54-56    | Zwischenspiel | Tutti   |                  | f      | (HS)         |
| 57-72    | Duett SS      | Tutti   | 2. Z.            | f      | (HS)         |
| 73-83    | Nachspiel     | Tutti   |                  | f      | (GS)         |

Bereits im ersten Teil der Einleitung werden zwei gegensätzliche Motive exponiert, die den Satz prägen:



Notenbeispiel 8.74: Go18, *Lacrimosa* T. 1–2



Notenbeispiel 8.75: Go19, *Lacrimosa* T. 4–5

Go18 erklingt zumeist imitatorisch und wird auch in den Vokalstimmen verwendet, während Go19 jeweils in den Zwischenspielen zu hören ist. Go18 ist eher verhalten

<sup>76</sup> Vgl. hierzu Kapitel 4.2.

<sup>77</sup> Bei den betrachteten Werken, in denen die *Sequenz* vertont ist, steht die Hälfte der *Lacrimosa*-Sätze in ungeraden Taktarten: bei *CharpentierMM* im  $\frac{3}{2}$ -Takt, bei *GossecGMM* im  $\frac{3}{4}$ -Takt und bei *BerliozGMM* im  $\frac{9}{8}$ -Takt, in *CherubiniRc*, *CherubiniRd* sowie *LullyDI* ist es der gerade C-Takt.

und still klagend, während Go19 durch die Lautstärke und den punktierten Rhythmus bestimmter und kräftiger wirkt. Als drittes Motiv wird in diesem Satz wieder das Terzenmotiv der Holzbläser aufgegriffen (Oboen: T. 8–9, 12–13, 21–22, 29–31, 32–48, 55–56, 63–66, 69–72, 73, 75–76 und 79–81), das sowohl in Vokalteilen als auch in Zwischenspielen verwendet wird. Ab Takt 26 erscheint in den Violinen und den Sopranstimmen eine Art Seufzermotiv, das den Ausdruck des Wortes „lacrimosa“ deutlich widerspiegelt.

Der Affekt der Klage wird durch stärkere dynamische Gestaltung insbesondere in den Takten 26 bis 28 noch gesteigert; und auch der Sinn des Wortes „resurget“ wird durch ein *crescendo* gezeigt. Das Wort „favilla“ wird durch Wiederholung, aber auch durch ein weiteres *crescendo*, besonders lange Töne (über zwei Takte hinweg), weitere *fortepiano*-Dynamik in den Streichern sowie eine Auszierung in Takt 39 und vor allem eine Kadenz in Takt 41 hervorgehoben.

„La - cri - mo - sa di - es illa“  
 <> *p* <> *p* *f* *p*

Notenbeispiel 8.76: GoLac26, *Lacrimosa* T. 26–31

„qua re - sur - get ex fa - vil - la“  
 ————— *f* *p* ————— *f* *p*

Notenbeispiel 8.77: GoLac32, *Lacrimosa* T. 32–35

Das Wort „resurget“ wird weiterhin in den Takten 57 bis 64 besonders gestaltet: Einerseits erfolgt eine Hervorhebung durch die Satztechnik, da hier der einzige länger ausgedehnte kontrapunktische Abschnitt erscheint; außerdem wird der Sinn des Wortes „erhebt sich“, durch die Melodik und die Harmonik unterstützt, denn hier erklingen ansteigende, sich gewissermaßen gegenseitig „emporschiebende“ Linien in Verbindung mit zwei ansteigenden Sequenzen, nämlich einem Terzstieg mit Zwischendominanten (T. 58–61) und einem Sekundstieg (T. 61–63).

| 57   | 58               | 59   | 60                | 61                | 62               | 63                              | 64    |
|------|------------------|------|-------------------|-------------------|------------------|---------------------------------|-------|
| d    | g                | as   | b                 | c                 | des              | e                               | f     |
| (SI) | (SII)            | (SI) | (SII)             | (SI)              | (SII)            | (SI)                            | (SII) |
| f    | C <sup>4-3</sup> | f    | Es <sup>4-3</sup> | As <sup>9-8</sup> | b <sup>9-8</sup> | C <sup>9&gt;8-7<br/>5-4-3</sup> | f     |

Durch diese dynamischen Kontraste sowie durch den Wechsel von Go18 und Go19 kommt es zu starken Brüchen im Ausdruck; diese Kontraste prägen den gesamten Satz.

Im Duett der beiden Sopranstimmen wechseln sich imitatorische (T. 17–19, 49–51, 57–63 und 67) und homophone (T. 21–22, 24–42, 52–54, 64–66 und 68–72) Abschnitte ab; weiterhin erklingen immer nur recht kurze Phrasen, die von instrumentalen Zwischentakten unterbrochen werden, so dass trotz des prinzipiell melodiosen, ruhigen Satzes ein abwechslungsreiches Klangbild entsteht.

Dieser Satz benutzt insgesamt vorwiegend die typischen „vorklassischen“ Stilmittel wie dynamische Kontraste, parallele Stimmführung vor allem in Terzen, virtuose Passagen und sogar – für Kirchenmusik ansonsten eher untypisch – ausdrücklich verzeichnete Kadenzen und die normale Dur-Moll-Tonalität. Dabei ist der Satz sehr ausdrucksstark und affektiv; einzelne Worte werden sehr einprägsam und bildhaft gestaltet.

Interessanterweise beginnt mit der neunzehnten Strophe ein neuer Satz; häufig werden die achtzehnte und die neunzehnte Strophe aufgrund des syntaktischen und inhaltlichen Zusammenhanges in einem Satz, ineinander übergehend oder sogar miteinander vermischt vertont<sup>78</sup>. Gossec hält sich stattdessen streng an das Reimschema.

Die die neunzehnte Strophe enthaltende Nr. XVI ist im Gegensatz zur Nr. XV mit nur 17 Takten extrem kurz; damit zeigt sich hier wieder eine sehr knappe Behandlung eines Textteils, der die Verurteilung der Sünder thematisiert.

Der Satz steht in B-Dur und im  $\text{♩}$ -Takt. Die Streicherbegleitung besteht aus auf- und absteigenden Dreiklangsbrechungen, in der Einleitung (Takt 1–3) in halben Noten, dann in Achtelnoten, der Chorsatz verläuft homophon in halben, teilweise punktierten Noten. Durch diesen Satz wirkt das Stück ruhig und majestätisch schreitend. Es steht also zunächst weniger die Angst vor einer Verurteilung im Vordergrund als die Darstellung des Richtenden als königlicher Herrscher. Auffallend ist die Dynamik, da das zu Beginn herrschende *forte* bei der zweiten Zeile, der Bitte um Vergebung, zum *piano* wechselt. Gleichzeitig erklingt ein verminderter Septakkord ( $\text{D}_3^{\flat 7}$ ), so dass hier eher ein zweifelnder, angstvoller Ausdruck entsteht. Zwar wird die Zeile nochmals im *forte*, wie zur Bekräftigung, wiederholt, jedoch bleibt der Zweifel durch die wiederkehrende Verwendung von verminderten Septakkorden, des  $\text{D}^{\flat}$  in verschiedenen Formen (T. 8, 10 und 15), bestehen.

Die zwanzigste Strophe wird – der Tradition folgend – im kontrapunktischen Stil vertont. Der Satz besteht aus zwei größeren Teilen: Einer kürzeren einleitenden Fuge mit dem Text *Pie Jesu* folgt eine sehr umfangreiche *Amen*-Fuge, die die *Sequenz* abschließt. Bei beiden Teilen handelt sich um Chor fugen mit *colla-parte*-Stimmen, die ziemlich kompliziert wirken. Es ergibt sich folgende Großform:

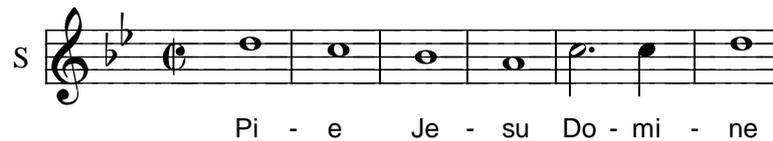
|           |            |               |
|-----------|------------|---------------|
| 1) 1-40   | „Pie Jesu“ | Andante       |
| 2) 41-190 | “Amen“     | Fuge          |
| 41-177    | “Amen“     | Allegro molto |
| 177-190   | “Amen“     | Grave         |

Der erste Teil, Takt 1–40, ist stilistisch eine interessante Mischung: Die Chorstimmen sind zwar im alten Stil gehalten, das Fugenthema erklingt in einer schlichten Melodie in ganzen Noten, die begleitenden Streicher spielen jedoch eine in Achtelketten ausgezogene Form, die sehr „klassisch“ anmutet. Somit wird eine Chor fuge im alten Stil durch

---

<sup>78</sup> Vereinzelt finden sich hier sogar abweichende Stropheneinteilungen in der Literatur; in dieser Untersuchung wird die allgemein übliche Einteilung gewählt, vgl. Anhang A.

eine Auflockerung des gewöhnlichen *colla-parte*-Spiels durch klassisch-verspielte Figurationen ergänzt und damit klanglich interessanter und moderner gestaltet. Auch die Struktur ist interessant, da nicht die zuweilen doch eher starr und „altmodisch“ anmutende Themengestaltung in Form einer regelrechten Durchführung erklingt, sondern gleich von Beginn an eine Art Engführung der Themeneinsätze stattfindet.



Notenbeispiel 8.78: Go20, *Pie Jesu* T. 1–6

Zu Beginn erfolgen die Themeneinsätze mit je zwei Takten Abstand (T. 1: Sopran, T. 3: Tenor, T. 5: Alt, der Basseinsatz fehlt). Eine zweite Durchführung ab Takt 11 beginnt dafür mit dem Bass, dem folgt in Takt 13 der Tenor, und in Takt 12 der Alt sowie in Takt 14,2 der Sopran in abgewandelter Form. Ab Takt 25 erfolgt eine dritte Durchführung. Das Thema wird häufig sowohl melodisch als auch rhythmisch abgeändert und ist teilweise nur noch an den ersten beiden Tönen erkennbar. Durch diese klaren Themeneinsätze werden die Worte „Pie“ und „Dona“ hervorgehoben. Häufig enden solche angedeuteten Fugen, die als Einleitung zur eigentlichen Fuge dienen, mit einem Halbschluss, hier jedoch ist der erste Teil in Takt 40 durch einen Ganzschluss in g-Moll in sich abgeschlossen.

Der zweite Teil gliedert sich in die folgenden Abschnitte:

- |    |         |                 |               |
|----|---------|-----------------|---------------|
| 1) | 41-87   | Amen            | Allegro molto |
| 2) | 88-160  | Amen            |               |
|    | 161     | GP              |               |
| 3) | 162-177 | Amen+„Pie Jesu“ |               |
| 4) | 177-187 | Amen            |               |
| 5) | 187-190 | Amen            | Grave         |

Das Fugenthema ist hier das gleiche Thema wie im ersten Abschnitt, Go20, nur mit einem dreimaligen „Amen“ als Text statt des „Pie Jesu ...“. Hier tritt ein Kontrasubjekt hinzu:



Notenbeispiel 8.79: Go21, *Pie Jesu* T. 46–48

In dieser („eigentlichen“) Fuge wählt Gossec die übliche Art der Vertonung, in der die Streicher *colla parte* spielen, wobei die Kombinationen der Vokalstimmen mit den

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

verschiedenen Streichern häufig wechseln. Der Charakter der Fuge ist bei aller Länge nicht pompös-monumental, sondern eher ruhig und verhalten, so dass die *Sequenz* kein dramatisches Ende hat.

Im ersten Abschnitt (T. 41–87) erklingen drei Durchführungen, die jeweils – wie schon im *Andante* – von vornherein als Engführung angelegt sind.

|    |       |   |        |       |   |        |                                                       |
|----|-------|---|--------|-------|---|--------|-------------------------------------------------------|
| 1. | 41-46 | S | Go20   |       |   | g      | klare Abfolge,<br>regelrechte<br>Durchführung         |
|    |       |   |        | 46-48 | S | Go21   |                                                       |
|    | 43-48 | T | Go20   |       |   |        |                                                       |
|    |       |   |        | 48-51 | T | Go21   |                                                       |
|    | 46-51 | A | Go20   |       |   |        |                                                       |
|    |       |   |        | 51-53 | A | Go21   |                                                       |
|    | 48-53 | B | Go20   |       |   |        |                                                       |
|    |       |   |        | 53-58 | B | Go21   |                                                       |
| 2. | 51-56 | S | Go20'  |       |   |        | abgewandelt,<br>aber ähnliche<br>Abfolge wie<br>in 1. |
|    | 53-58 | T | Go20'  |       |   |        |                                                       |
|    |       |   |        | 58-61 | T | Go21'  |                                                       |
|    | 56-61 | A | Go20'  |       |   |        |                                                       |
|    |       |   |        | 61-64 | A | Go21'  |                                                       |
|    | 58-63 | S | Go20'  |       |   |        |                                                       |
|    | 61-66 | B | Go20'  |       |   |        |                                                       |
|    |       |   |        | 66-70 | B | Go21'  |                                                       |
| 3. | 65-70 | S | Go20'' |       |   | g - B  | stark abgewandelt,<br>mehr Bewegung                   |
|    | 67-70 | T | Go20'' |       |   |        |                                                       |
|    |       |   |        | 71-75 | T | Go21'' |                                                       |
|    | 70-75 | A | Go20   |       |   | B - c  |                                                       |
|    |       |   |        | 75-80 | A | Go21'' |                                                       |
|    | 75-80 | B | Go20   |       |   |        |                                                       |
|    | 80-85 | T | Go20   |       |   | c - Es |                                                       |
|    | 85-87 |   |        |       |   |        | homophoner Schluss                                    |

In dem homophonen Schlussteil erklingt eine Kadenz zum Halbschluss in Es-Dur mit nachfolgender Generalpause:

(Es) S<sup>6</sup> D<sub>5</sub><sup>7</sup> D GP

Im Verlauf dieses Teils verändern sich also die thematischen Elemente, Go20 und Go21, sowie auch die Struktur der Fuge zunehmend, das Geschehen wird komplizierter, so dass in Verbindung mit der zunehmenden Bewegung eine Steigerung stattfindet.

Im zweiten Abschnitt (T. 88–160) ist das Fugenthema Go20 nur noch ansatzweise zu erkennen, und es gibt keine klaren Einsatzfolgen oder gar ganze Durchführungen mehr. Der Teil gliedert sich in kürzere Abschnitte, die – für Fugen eher ungewöhnlich – häufig mit deutlichen Schlüssen enden:

|         |                                    |                |
|---------|------------------------------------|----------------|
| 88-96   | neues Kontrasubjekt Go22           | HS in c        |
| 96-111  |                                    | GS in Es       |
| 111-142 | hier keine Themen, viele Sequenzen | phryg. HS in g |
| 142-160 | Go20 in Umkehrung                  | HS in g        |

Insgesamt nimmt die Bewegung noch weiter zu, indem verstärkt Achtelnoten auftreten, und das Thema erscheint hier nun auch teilweise diminuiert auf halbe Noten. Außerdem tritt ein neues Kontrasubjekt in Viertelbewegung hinzu (im Chor ebenfalls auf dem Wort „Amen“):



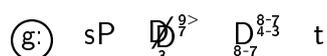
Notenbeispiel 8.80: Go22, *Pie Jesu* T. 88 ff.

Harmonisch herrschen Sequenzen vor (T. 111–116: Quintstieg, T. 116–121, 123–126 und 128–131: Sekundfall, T. 148–157: Quintfall).

Das Thema Go20 tritt nun auch in der Umkehrung auf. Der Teil endet mit einem Halbschluss mit nachfolgender Generalpause, so dass der folgende Schlussteil, der sich textlich und musikalisch abhebt, auch strukturell klar abgegrenzt ist.

In diesem dritten Abschnitt (T. 162–177) erscheinen zwei Besonderheiten: Zum Wort „Amen“ (in Tenor und Bass) tritt nun in Doppeltextierung wieder der Strophenbeginn „Pie Jesu Domine ...“ hinzu (in Sopran und Alt), und musikalisch verändert sich der bisher polyphone Satz, da nun im Bass von Takt 162 bis 176 ein Orgelpunkt D erklingt, über dem der polyphone Satz abläuft. Dieser Satz endet in Takt 177 mit einem Ganzschluss.

Die Streicher spielen eine Abwandlung des zweiten Kontrasubjekts Go22 weiter, über dem der Chor nur noch „Amen“-Einwürfe zu singen hat. Nach einer weiteren Generalpause erklingt ein Schluss im *Grave*, also einer Art auskomponiertem *ritardando*, mit einer nun erstmals etwas abwechslungsreicheren Kadenz:



Die *Sequenz* endet also nicht mit einem Durabschluss, sondern in Moll.

Diese gesamte Schlussfuge bildet eine Mischung aus alten und neuen Stilmitteln, die in reizvollem Kontrast miteinander in einem Stück kombiniert sind; das Stück wirkt dadurch traditionell, aber zur gleichen Zeit auch unkonventionell und überraschend.

### 8.4.4 Cherubini: Sequenz (c-Moll)

Die Struktur der *Sequenz* von *CherubiniRc* unterscheidet sich von der von *GossecGMM* zunächst vor allem darin, dass sie formal aus einem einzigen Satz besteht, der sich in zwei Abschnitte gliedert<sup>79</sup>; Cherubini kehrt also wieder zum früheren Gebrauch zurück, jeden Messteil in nur einem Satz zu vertonen. Die von Gossec begonnene Entwicklung wird also zunächst nicht fortgeführt. Innerhalb dieses Satzes gibt es jedoch zahlreiche Unterteilungen. Also berücksichtigt Cherubini bei der Anlage der Sätze die offiziellen Messteile, nimmt aber trotzdem eine eigene Einteilung und damit Differenzierung und Gewichtung vor.

Cherubini grenzt den Schlussteil mit den letzten drei Strophen vom sehr umfangreichen ersten Teil ab. Insgesamt ist die Struktur äußerst kleinteilig.

|            |                  |                  |             |         |
|------------|------------------|------------------|-------------|---------|
| 1) 1-290   | Allegro maestoso | ♩                | 1.-17. Str. |         |
| A 1-128    |                  |                  | 1.-8. Str.  |         |
| 1-10       | Einleitung       |                  |             | c       |
| 1-6        |                  | Blech            |             |         |
| 7          |                  | Tamtam           |             |         |
| 8-10       |                  | Str              |             |         |
| I) 11-31   | Chor             |                  | 1.+2. Str.  | c       |
| 11-21      | Chor             | Str              | 1. Str.     | c       |
| 21,2-31    | Chor             | Blech, Holz, Str | 2. Str.     | c       |
| 31-32      | Zwischenspiel    | Holz             |             | c       |
| II) 33-51  | Chor             |                  | 3. Str.     | c       |
| 33-37      | Chor             | Tutti            | 1. Z.       | c       |
| 38         | Zwischentakt     | Blech            |             | c       |
| 39-41      | Chor             | Tutti            | 2. Z.       | c       |
| 42-51      | Chor             | Tutti            | 3. Z.       | c       |
| 51-53      | Zwischenspiel    | Blech, Str       |             | c - As  |
|            | 1. Modulation    |                  |             |         |
| III) 54-69 | Chor             |                  | 4. Str.     |         |
| 54-55      | Chor             | Vc, Cb           | 1. Z.       | As      |
| 55-57      | Zwischentakt     | Hr, Str          |             | As      |
| 58-69      | Chor             | Holz, Str        | 2.+3. Z.    | As - Es |
| 69         | Zwischentakt     | Str              |             | Es      |
| I') 70-103 | Chor             |                  | 5.-7. Str.  |         |
| ≈1. Str.   |                  |                  |             |         |
| 70-81      | Chor             | Str, Holz, Blech | 5. Str.     | Es - F  |
| 82-93      | Chor             | Str, Holz, Blech | 6. Str.     | F - G   |
| =70-81     |                  |                  |             |         |

<sup>79</sup> Nachzusehen in Tabelle 7.6.

|                      |                         |                  |             |        |
|----------------------|-------------------------|------------------|-------------|--------|
| 93,2-103<br>=22 ff., | Chor                    | Holz, Blech, Str | 7. Str.     | G - c  |
| 2. Str.              |                         |                  |             |        |
| 103-104              | Zwischenspiel           | Blech            |             | c      |
| II') 105-129         | Chor                    |                  | 8. Str.     | c      |
| ≈3. Str.             |                         |                  |             |        |
| 105-109              | Chor                    | Tutti            | 1. Z.       | c      |
| 109-110              | Zwischentakt            | Blech            |             | c      |
| 111-113              | Chor                    | Tutti            | 1. Z.       | c      |
| 114-118              | Chor                    | Tutti            | 2. Z.       | c      |
| 118,2-129            | Chor                    | Str, Cl, Fg      | 3. Z.       | c      |
| 129-131              | Zwischenspiel           | Str              |             | c - f  |
| B 132-232            | gleiches Prinzip, s. u. |                  | 9.-15. Str. |        |
| IV) 132-147          | Chor SA                 | Str, Holz        | 9. Str.     |        |
| 132-136              | Chor SA                 | Str              | 1. Z.       | f      |
| 137-141              | Chor SA                 | Str              | 2. Z.       | f - As |
| 142-147              | Chor SA                 | Holz, Str        | 3. Z.       | As     |
| 147                  | Überleitung             | Str              |             | As     |
| IV) 148-163          | Chor T                  | Holz, Str        | 10. Str.    |        |
| 148-152              | Chor T                  | Str              | 1. Z.       | As - f |
| 153-157              | Chor T                  | Str              | 2. Z.       | f      |
| 158-163              | Chor T                  | Holz, Str        | 3. Z.       | f      |
| 163                  | Überleitung             | Str              |             | f      |
| IV) 164-179          | Chor SA                 | Holz, Str        | 11. Str.    |        |
| ≈9. Str.             |                         |                  |             |        |
| 164-168              | Chor SA                 | Str.             | 1. Z.       | f      |
| 169-173              | Chor SA                 | Str.             | 2. Z.       | f      |
| 174-179              | Chor SA                 | Holz, Str        | 3. Z.       | f - Es |
| 179                  | Überleitung             | Str              |             | Es     |
| IV) 180-195          | Chor B                  | Holz, Str        | 12. Str.    |        |
| ≈10. Str.            |                         |                  |             |        |
| 180-184              | Chor B                  | Str              | 1. Z.       | Es - c |
| 185-189              | Chor B                  | Str              | 2. Z.       | c      |
| 190-195              | Chor B                  | Holz, Str        | 3. Z.       | c      |
| 195                  | Überleitung             | Str              |             | c      |
| IV') 196-207         | Chor SA                 | Holz, Hr, Str    | 13. Str.    |        |
|                      | ab hier anders          |                  |             |        |
| 196-199              | Chor SA                 | Str              | 1. Z.       | c      |
|                      | kurze Phrasen, zweist.  |                  |             |        |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|                     |                            |                  |              |           |
|---------------------|----------------------------|------------------|--------------|-----------|
| 200-203             | Chor SA<br>bereits hier Cl | Cl, Str          | 2. Z.        | c - f     |
| 204-207             | Chor SA<br>2 Modulationen  | Holz, Hr, Str    | 3. Z.        | f - c     |
| 207                 | Überleitung                | Str              |              | c         |
| IV') 208-219        | Chor TB                    | Holz, Str        | 14. Str.     |           |
| 208-211             | Chor TB                    | Str              | 1. Z.        | c         |
| 212-215             | Chor TB<br>bereits hier Cl | Cl, Str          | 2. Z.        | c         |
| 216-219             | Chor TB                    | Holz, Str        | 3. Z.        | c - g     |
| IV'') 219-232       | Chor<br>erstmalig SATB     | Holz, Blech, Str | 15. Str.     |           |
| C 232,2-291         | Chor                       | Tutti            | 16.+17. Str. |           |
| 232,2-261           | Chor                       | Tutti            | 16. Str.     |           |
| 232,2-249           | Chor                       | Tutti            | 1.+2. Z.     | g - c     |
| 250-261             | Chor                       | Holz, Str        | 3. Z.        | c         |
| 250-260<br>=118-128 |                            |                  |              |           |
| 261-262             | Zwischenspiel              | Hr               |              | c - As    |
| 263-291             | Chor                       | Fg, Hr, Str      | 17. Str.     |           |
| 263-271             | Chor                       | Fg, Hr, Str      | 1. Z.        | As        |
| 271-272             | Zwischentakt               | Hr               |              | As        |
| 273-281             | Chor                       | Fg, Hr, Str      | 2. Z.        | As - f    |
| 281-282             | Zwischentakt               | Hr               |              | f         |
| 283-291             | Chor                       | Hr, Str          | 3. Z.        | f - c     |
| 2) 291-324          | Largo                      | c                | 18.-20. Str. |           |
| 291                 | Einleitung                 | Holz, Str        |              | c         |
| 292-299             | Chor                       | Tutti ohne Pk    | 18. Str.     | c - f - c |
| 300-307             | Chor                       | Tutti ohne Pk    | 19. Str.     | c         |
| 308-316             | Chor                       | Tutti            | 20. Str.     | c         |
| 317-322             | Chor                       | Tutti            | „Amen“       | c         |
| 322-324             | Nachspiel                  | Tutti            |              | c         |

Die Besetzung der *Sequenz* besteht aus vierstimmigem Chor (SATB), Bläsern (je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und drei Posaunen), Streichern (je zwei Violinen und Violen, Violoncelli und Kontrabässen) sowie Pauken und Tamtam. Damit wählt er eine wesentlich modernere Besetzung als alle zuvor betrachteten Komponisten, da er sowohl Blechbläser als auch Schlagwerk verwendet. Insbesondere der Einsatz des Tamtam ist innovativ: Dies war sehr umstritten, da es nach Ansicht der Kirche zu

opernhaft wirkte<sup>80</sup>.

Insgesamt treten nur wenige prägnante Motive auf, vielmehr verläuft das Geschehen in sich stets veränderndem melodischem Fluss. Der Satz ist in senkrechter Richtung sehr strukturiert, aber daneben bestehen meist fließende Übergänge in horizontaler Richtung durch eine Überschneidung der Motive. Oft geschieht dies durch den Einsatz neuer Instrumente des Orchesters noch während eines Chorteils, die dann auch noch über den nächsten Beginn einer Chorphrase hinweg beibehalten werden. So werden solche Abschnitte des Orchesters oder einzelner Instrumentengruppen nicht im Sinne eines in sich geschlossenen Zwischenspiels benutzt, wodurch der Gegensatz zwischen vokalen und instrumentalen Klängen exponiert werden würde, sondern sie dienen als verbindende Elemente und bilden fließende Übergänge zwischen den vokalen Phrasen.

Ein ganz bestimmtes prägnantes Satzprinzip muss noch vorgestellt werden. Die zugrunde liegende Struktur war bereits bei der Textgestaltung zu beobachten und wurde im vorigen Kapitel beschrieben<sup>81</sup>, nun wird sie auch in der musikalischen Umsetzung deutlich: Zwei Schichten laufen in gleichbleibendem Abstand gegeneinander versetzt ab (orientiert am Kanon, aber nicht unbedingt mit der gleichen Melodie, jedoch motivisch erkennbar ähnlich). Dieses Satzprinzip, im Folgenden Satzprinzip 1 genannt, wird in den folgenden Strophen bzw. in einzelnen Zeilen einiger Strophen verwendet:

|                 |                  |                   |
|-----------------|------------------|-------------------|
| 1. Str          | 5. Str., 1+2. Z. | 15. Str.          |
| 2. Str.         | 6. Str., 1+2. Z. | 16. Str., 1+2. Z. |
| 3. Str., 3. Z.  | 7. Str.          |                   |
| 4. Str., 2+3 Z. | 8. Str., 2. Z.   |                   |

Dies ist ein relativ großer Teil der *Sequenz*; Mittelteil und Schluss sind anders vertont. Innerhalb längerer in diesem Satzprinzip vertonter Abschnitte sind wiederum einzelne Textzeilen durch abweichende Satzarten hervorgehoben. Das Prinzip wirkt dialogisierend und unterstützt den Sprachcharakter, da der Eindruck eines Zwiegesprächs zwischen den beiden beteiligten Stimmgruppen entsteht, je nach musikalischer Dichte aber auch der Eindruck von Stimmengewirr. Dies hängt aber auch von der jeweiligen Interpretation und vor allem vom gewählten Tempo ab. Es bleibt also Spielraum für eine eigene Deutung. Meist erscheint dieses Prinzip in Verbindung mit einem der wenigen deutlich erkennbaren Motive, einem rhythmisch prägnanten, melodisch auf dem Terzsprung beruhenden Motiv (im Folgenden Chec5):

<sup>80</sup> Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 7.6.1.

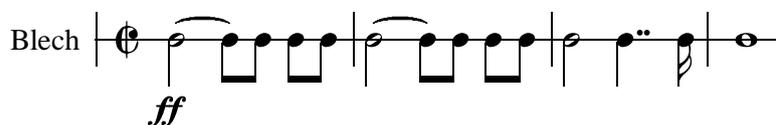
<sup>81</sup> Siehe die Teilkapitel 7.5.2, 7.6.2 und 7.7.2.



Notenbeispiel 8.81: Chec5, *Sequentia* T. 11 ff.

Wie schon Gossec und Charpentier, vertont auch Cherubini die erste und die zweite Strophe gemeinsam in einem Abschnitt; dies scheint also eine häufiger verwendete Art der Zusammenfassung zu sein. Die Einleitung ist im Verhältnis zur Gesamtlänge sehr knapp gehalten, was den Schluss zulässt, dass Cherubini der Text wichtiger als eine umfangreiche musikalische Präsentation war. Zu Beginn erklingt eine Art Fanfare der Blechbläser, die eher militärisch als liturgisch wirkt, jedoch einen Vorausblick einerseits auf die später geschilderten Schreckensbilder allgemein, andererseits konkret auf die Posaunen des Jüngsten Gerichts liefert. Nach einer Generalpause erklingt auch noch ein Schlag des Tamtam – welcher entweder wiederum militärisch wirkt oder auch den Eindruck einer Opernouvertüre hervorrufen könnte. Ab Takt 8 erklingen die Streicher in erregten Sechzehntelfiguren, zunächst im *pianissimo*, in das der Choreinsatz hinein erklingt, so dass sich der Klang der Instrumente und Vokalstimmen mischt und die Formteile auch ineinander übergehen. So werden bereits in der Einleitung die verschiedenen Grundstimmungen – Bedrohlichkeit, Schrecken, Unruhe, Angst – dargestellt.

Der Chor im Satzprinzip 1 bleibt lange Zeit (bis T. 24/25) leise, wodurch der unheimliche Eindruck verstärkt wird und die Stimmen wie ein Raunen wirken, es wird miteinander über den drohenden Jüngsten Tag geflüstert. Nach und nach setzen die Holzbläser ein, und in Verbindung mit einem *crescendo* der Streicher treten allmählich die Instrumente deutlicher hervor, jedoch auch eher als Verstärkung der Sprache, nicht als Gegenpart oder eigener Satz. Die Steigerung zum Schluss der zweiten Strophe, die durch Instrumentation und Dynamik entsteht, wird durch eine ansteigende Melodik sowie den erstmals homophonen Chorsatz (ab Takt 27) unterstützt. Weiterhin setzen in Takt 29 die Blechbläser ein: Einerseits verstärken sie ebenfalls die Schlusswirkung, andererseits bereiten sie den Übergang zum nächsten Choranteil vor und weisen durch ein neues Fanfarenmotiv auf den Inhalt der folgenden dritten Strophe „Tuba mirum“ hin:



Notenbeispiel 8.82: Chec6, *Sequentia* T. 29–32

In diese Fanfare hinein erfolgt der Choreinsatz zur dritten Strophe, so dass auch hier wieder kein Abschluss, sondern ein fließender Übergang entsteht. Die ersten beiden Zeilen erklingen homophon im Chor und gesamten Orchester (*forte* bzw. *fortissimo*) und wirken extrem kraftvoll und dramatisch. Das stärkste Wort ist das Wort „sonum“, das in sämtlichen Stimmen *unisono* auf dem Ton g, teils in hoher Lage und im *fortissimo* er-

klings, in den Blechbläsern rhythmisiert als Fanfare Chec6. Die Fanfare leitet abermals zur nächsten Phrase über. Die Worte „per sepulcra regionum“ werden nun ihrer Bedeutung entsprechend in tiefer Lage wiedergegeben. Gleichzeitig verändert sich die Harmonik von den bisher sehr schlichten Akkordfolgen (meist nur Tonika und Dominante, teilweise über Orgelpunkten) zu „schrägeren“ Akkorden wie beispielsweise verminderten Septakkorden. Dies unterstreicht den unheimlichen Eindruck der Szenerie des „Reichs der Gräber“.

Die erste Zeile der vierten Strophe ist abweichend vom Satzprinzip 1 vertont und weist eine besondere Struktur sowie bildhafte Vertonungsmittel auf. Zunächst erfolgt eine Überleitung aus dem vorigen Teil, indem das Horn seinen Schlusston verlängert, so dass dieser Ton signalartig in der Stille weiterhallt und gewissermaßen als „Trompete/Posaune“ das Gericht ankündigt. Daraufhin wird die erste Zeile „mors stupebit et natura“ auf eine bereits in anderen Werken aufgetretene Weise vertont: Das Wort „mors“ erklingt homophon im Chor, hier im *piano* bzw. *pianissimo* und nur von tiefen Streichern begleitet, so dass eine dunkle Klangfarbe entsteht; vor und nach dem nächsten Wort „stupebit“ sind Generalpausen, so dass durch den stockenden Fluss des musikalischen Geschehens das „Erstarren“ dargestellt wird. Die unheimliche Wirkung wird durch ein weiteres einzelnes lautes Hornsignal verstärkt, das die Stille unterbricht. Ein anschauliches Beispiel für Cherubinis genau durchstrukturierten Satz liefern die Takte 58 bis 64:

1 SA et na-tu-ra, cum re-sur-get cre-a-tu-ra, cum re-sur-get cre-a-tu-ra, ju-di-can-ti, ju-di

Vc/Cb

2 TB et na-tu-ra, cum re-sur-get cre-a-tu-ra, cum re-sur-get cre-a-tu-ra, ju-di-can-ti,

3 VI/Vla

4 Ob

Cl

Fg

(E<sub>3</sub><sup>7</sup>) As f B g c As

Notenbeispiel 8.83: ChecSq58, *Sequentia* T. 58–64

Ab Takt 59 wird Satzprinzip 1 verwendet; durch verschiedene Begleitmotive entsteht ein Satz aus mehreren übereinander gelagerten Schichten, der ein sehr deutliches Beispiel für Cherubinis Strukturen in vertikaler Richtung ist. Diese Schichten sind im Schaubild mit den Nummern 1 bis 4 gekennzeichnet.

Die einzelnen Schichten stehen in Beziehung zueinander: Jeweils die erste und zweite sowie die dritte und vierte bilden Satzprinzip 1, indem sich die Stimmen um einen halben Takt versetzt ablösen. Schicht 3 erklingt dabei gleichzeitig mit Schicht 1, aber melodisch abgewandelt und anders phrasiert. Innerhalb der vierten Schicht (Holzbläser) herrscht nochmals Satzprinzip 1, und außerdem erklingen die Töne der vierten Schicht zusammengenommen wiederum gleichzeitig (aber ebenfalls anders phrasiert und melodisch anders) mit der zweiten Schicht. Dadurch kommt es zu einem ständigen Wechselspiel der Stimmen und changierenden, sich verändernden Klangfarben.

Während dieser Takte erfolgt eine Steigerung, indem ein melodischer Anstieg im Sopran erklingt und eine ansteigende harmonische Sequenz entsteht. Dies symbolisiert das im Text beschriebene „Erheben der Kreatur“. Merkwürdigerweise fällt bereits in den Schluss dieses Anstiegs der Beginn der dritten Zeile, wodurch die Steigerung nicht konsequent zu Ende geführt wird. Formal wird so wiederum der typische fließende Charakter des Satzes erzeugt; inhaltlich könnte dies als Zweifel an der uneingeschränkten Gültigkeit des Textes gedeutet werden.

Von der ersten bis zur vierten Strophe ist jeweils innerhalb der Strophen eine Steigerung vom eher verhaltenen leisen Beginn bis zum Strophenende zu beobachten. Die fünfte, sechste und siebte Strophe folgen Satzprinzip 1 und sind ähnlich wie die erste Strophe vertont.

Bemerkenswert scheint dabei, dass die Zeile „Quid sum miser ...“ der Zeile „Quantus tremor est futurus“ entspricht. Hier handelt es sich keinesfalls um einen sehr verwandten Inhalt, aber durch die musikalische Verwandtschaft wird ein darüber hinaus gehender Bezug verdeutlicht: Die Feststellung „Quid sum miser“ ist eine logische Folge des „Quantus tremor“!

Weiterhin orientiert sich Cherubini hier an der gregorianischen Vorlage, wie schon Ternes feststellt<sup>82</sup>: Dort sind in der ersten bis zur sechzehnten Strophe jeweils zwei Strophen zu Paaren zusammengefasst, was hier mit der fünften und sechsten Strophe ebenfalls geschieht. Auch dass die siebte Strophe der ersten gleicht, entspricht der ursprünglichen gregorianischen Singweise<sup>83</sup>.

Die achte Strophe gleicht der dritten Strophe, was sich nicht aus der gregorianischen Vorgabe ergibt; vielmehr stellt Cherubini hier einen inhaltlichen Zusammenhang her: In der achten Strophe erscheint Gott als Herrscher („Rex“), und in der dritten wird die Posaune des Gerichts als sein Hilfsmittel („Tuba“) beschrieben. Jedoch finden sich in der achten Strophe teilweise höhere Lagen, da hier Gott und nicht das Reich der Gräber

---

<sup>82</sup> Vgl. [Ternes 1980, S. 223–224].

<sup>83</sup> Vgl. [Liber Usualis 1939, S. 1810–1811].

dargestellt wird (T. 105/111 „Rex“: hohe Lage, T. 39 „sepulcra“: tiefe Lage). Der Höhepunkt befindet sich – mit einem langen hohen g'' im Sopran und g' im Tenor – auf dem Wort „majestatis“. Die dritte Zeile der achten Strophe ist dann anders vertont als in der dritten Strophe, da der Text einen gänzlich anderen Ausdruck aufweist („Salva me“ im Gegensatz zu „coget omnes“!). Somit ändert sich der Gestus an dieser Stelle vollständig, und der Charakter wird demütig und bittend durch sekundweise absteigende Linien, die durch die Stimmen wandern:

|        |                  |                 |
|--------|------------------|-----------------|
| T. 120 | S, CII           | auf g beginnend |
| T. 121 | A, CIII          | auf c beginnend |
| T. 122 | T, Fg            | auf f beginnend |
| T. 123 | B, Vc            | auf h beginnend |
| T. 124 | Vla, VI II hinzu |                 |
| T. 125 | VII hinzu        |                 |
| T. 125 | Cb               | auf d beginnend |
| T. 129 | GS in C-Dur      |                 |

Dieser Teil, der nur eine einzige Zeile umfasst, bildet einen extremen Kontrast zu allen bisherigen Abschnitten und zeigt einen anderen Satz und einen anderen Affekt, da hier erstmals statt der Schilderung von Schreckensbildern die Bitte um Gnade im Vordergrund steht. An dieser Stelle findet sich auch der erste deutliche Schluss ohne ineinander übergreifende Übergänge zum nächsten Teil, indem ein Ganzschluss in Dur erfolgt. Damit endet auch der erste große Abschnitt A.

Der Mittelteil des Textes umfasst die neunte bis fünfzehnte Strophe. Diese Strophen sind in *CherubiniRc* alle nach dem gleichen Prinzip vertont und bilden einen zusammenhängenden Block. Der Teil beginnt mit einigen einleitenden Takten des Orchesters, in denen die Violinen ein Motiv in Art absteigender Seufzerketten vorstellen; dies wird als Begleitung während des gesamten Abschnitts beibehalten. Dann erklingt eine Folge von „Chorsoli“, da immer eine oder zwei Stimmen des Chores eine Strophe singen; dabei ist der Chor bis zur zwölften Strophe jeweils einstimmig, dann zweistimmig. Die Melodik beruht auf einfachen Dreiklangsmotiven oder schrittweisen Fortgängen; jeweils die ersten beiden Zeilen der dreizehnten und vierzehnten Strophe sind sogar nur auf einer einzigen Tonhöhe in Repetitionen gehalten, ehe der Satz in der dritten Zeile zweistimmig wird. Die Mehrstimmigkeit wirkt gerade im Vergleich zu den Repetitionen umso stärker und farbiger, wie eine Befreiung aus der Einengung auf diesen einen Ton und unterstreicht den hoffnungsvollen Textinhalt „mihi quoque spem dedisti“ bzw. „ne perenni cremer igne“. Somit ist der gesamte Satz äußerst schlicht gehalten und mit einfachen Mitteln gestaltet. Dies entspricht der Textbehandlung, da der gesamte Text der neunten bis zur fünfzehnten Strophe ohne jede Wiederholung oder Polyphonie hintereinander erklingt<sup>84</sup>. Es ergibt sich folgender Aufbau:

<sup>84</sup> Vgl. Kapitel 7.6.2.

|          |                |    |
|----------|----------------|----|
| 9. Str.  | SA unisono     | GS |
| 10. Str. | T              | GS |
| 11. Str. | SA unisono     | GS |
| 12. Str. | B              | GS |
| 13. Str. | SA zweistimmig | HS |
| 14. Str. | TB zweistimmig | HS |
| 15. Str. | Satzprinzip 1  | HS |

Begleitet wird der Chor von den Streichern mit der beschriebenen Seufzermotivik, und jeweils in der dritten Textzeile jeder Strophe treten zur Schlussverstärkung die Holzbläser hinzu. Ab der dreizehnten Strophe erscheinen die Klarinetten bereits früher, schon in der zweiten Zeile. Auch treten hier verstärkt Modulationen auf, es erklingen Halbschlüsse statt wie zu Beginn Ganzschlüsse an den Strophenenden, und schließlich werden die Chorphrasen immer kürzer, da sie in der neunten bis zwölften Strophe jeweils fünf Takte, in der dreizehnten und vierzehnten Strophe aber nur noch vier Takte umfassen.

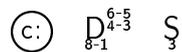
So erfolgen ab der dreizehnten Strophe allmähliche Veränderungen durch die auftretende Mehrstimmigkeit, die Instrumentation, die Harmonik und die Phrasenlängen; in der fünfzehnten Strophe wechselt dann der Satz zum Satzprinzip 1, wobei der gesamte Chor nur den Ton D (mit dominantischen Akkorden im Orchester) singt und wiederum erst in der dritten Zeile zu Akkorden übergeht. In dieser Strophe steht auch das erste explizit (nicht nur durch die Instrumentation) vorgeschriebene *crescendo*. Das *forte* bzw. *fortissimo* wird ebenso wie die Auflösung zur Tonika g-Moll aber erst mit Beginn der sechzehnten Strophe erreicht.

Diese Steigerung über einen gesamten Formteil unter Zuhilfenahme zahlreicher musikalischer Mittel scheint aber nicht inhaltlich durch den Text der Strophen begründet zu sein: Vielmehr dient der gesamte Abschnitt als Steigerung zur sechzehnten Strophe. Die neunte bis fünfzehnte Strophe werden so zunächst vermeintlich einheitlich und schematisch abgehandelt, erfüllen dabei aber den Zweck einer intensiven Vorbereitung auf den nächsten Abschnitt. Dadurch verliert dieser Teil an eigenständiger Bedeutung, und der folgende Teil erhält mehr Gewicht.

Die sechzehnte Strophe wirkt dramatisch und gewaltig durch den Einsatz des vollen Orchesters, also nun auch der Pauken und sämtlicher Bläser. Eingebettet in das zweimalige Erklingen der ersten Zeile im Satzprinzip 1 ist ein äußerst bewegter Teil: In Chor- und Orchesterstimmen erklingen rasante auf- und absteigende Achtelläufe in imitatorischem Satz, in den Streichern sogar als Sechzehntelrepetitionen. Hier wird das Züngeln der Flammen der Höllenfeuer bildhaft dargestellt, und die Dramatik erreicht ihren Höhepunkt.

In Takt 249/250 endet das Geschehen plötzlich mit einer Generalpause über einen ganzen Takt, um dann mit der dritten Zeile der Strophe in völlig verändertem Gestus fortzufahren. Diese Zeile ist genau wie die dritte Zeile der achten Strophe vertont, die

Takte 250 bis 260 entsprechen exakt den Takten 118 bis 128. Die Bitte „Salva me“ wird somit musikalisch mit dem „Voca me“ gleichgesetzt. Lediglich der Schluss ist hier anders gestaltet (Takt 261 entspricht nicht Takt 129), denn in Takt 129 schließt die Zeile mit einem Ganzschluss, hier dagegen erfolgt erstaunlicherweise eine Art Trugschluss<sup>85</sup>:



Es ist die Frage, ob Cherubini damit Zweifel daran ausdrücken wollte, dass die Bitte um Erlösung tatsächlich erfüllt werden würde.

Die den ersten Teil abschließende siebzehnte Strophe ist ein äußerst verhaltener, schlichter, weitgehend homophoner Satz, der in seiner extremen Zurückhaltung die im Text dargestellte Reue, Zerknirschung und Selbstanklage widerspiegelt.

Es schließt sich der nur 34 Takte umfassende zweite Teil an, der die letzten drei Strophen enthält. Der gesamte Teil wird durch eine gleichbleibende Begleitung in Form von gebrochenen Dreiklängen in Sechzehntelnoten in den Streichern sowie verstärkende Bläserakkorde geprägt; der Chorsatz ist homophon. Durch die Verwendung zahlreicher verminderter Akkorde entsteht ein zerknirschter Ausdruck. Starke dynamische Kontraste wie *fortepiano* auf jeder halben Note (T. 296–299 und 304–307) erzeugen starke Affekte, wodurch die Unruhe angesichts der Auferstehung dargestellt wird. Erstaunlich ist hier, dass in den Takten 296 bis 299 („qua resurget“) die Melodik dem Text entgegen wirkt, da in den Außenstimmen fallende Linien auftreten (im Gegensatz zum Beginn der *Sequenz*, wo bei diesem Wort ansteigende Linien stehen), die zum Schluss sogar chromatisch sind (T. 298 und 299 im Sopran).

Wie schon in der sechzehnten Strophe scheint Cherubini auch hier die zu Beginn der *Sequenz* erzeugte Wirkung rückgängig machen zu wollen; an dieser Stelle treten Zweifel an der Auferstehung auf.

Die zwanzigste Strophe ist entgegen dem üblichen Gebrauch nicht als Schlussfuge vertont: Es ist ein Bruch mit einer alten Tradition, an die sich fast alle Komponisten halten. Dies ist umso erstaunlicher, als Cherubini sonst durchaus auf ältere, auch auf zuvor vernachlässigte Traditionen zurückgreift.

Obwohl Satz und Begleitung dem vorigen Abschnitt entsprechen, erscheint hier ein neuer Charakter, da die Bitte um Ruhe weitgehend leise und zart und ohne die bisherigen starken dynamischen Kontraste erklingt und die Chorstimmen in einer glatten, gebundenen Viertelbewegung verlaufen. Einzig das Wort „dona“ ist durch vorgezogene Einsätze und die Dynamik *forte* hervorgehoben und betont. Auch das einzige *crescendo* erfolgt bei dieser Bitte und verstärkt sie, bricht jedoch in Takt 314 sehr plötzlich wieder ab. Dadurch wird die Bitte zunächst dringlicher, schreckt dann aber wieder zurück und bleibt verhalten.

<sup>85</sup> Eine ähnliche Harmonik findet sich auch in *GossecGMM*, dort an der Textstelle „Salva me“ (das „Voca me“ entfällt in *GossecGMM*), vgl. Kapitel 8.4.3.

Auch ist eine unterschwellige Unruhe zu spüren, da zeitweise gedämpfte Paukenwirbel erklingen (T. 308, 310 und 320–323), was auch hier der Bedeutung der „Ruhe“ zuwiderläuft. So scheinen selbst in diesem Schlussteil noch Zweifel anzuklingen, die Cherubini mit sehr subtilen musikalischen Mitteln einbringt.

Damit folgt er prinzipiell der von Gossec eingeschlagenen Richtung; jedoch äußert er sich nicht so ausdrücklich und plakativ, sondern hält sich äußerlich an die herrschenden Konventionen.

Die *Sequenz* endet dann auch mit einem sanften Ausklingen des Geschehens in Form einer Beruhigung der Bewegung, die Instrumente schweigen nach und nach, und es erfolgen zwei Plagalschlüsse, die Dur und Moll in sich vereinigen, was die gemischte positive und zweifelnde Haltung der *Sequenz* noch einmal widerspiegelt:

⊙ t S<sup>9</sup> s<sup>8</sup> T s T

#### 8.4.5 Cherubini: Sequenz (d-Moll)

Die *Sequenz* von *CherubiniRd* besteht wie die von *CherubiniRc* ebenfalls nur aus einem einzigen Satz und weist mit 305 Takten fast exakt die gleiche Länge auf. Die innerhalb dieses Satzes vorgenommenen Unterteilungen sind jedoch wesentlich klarer; teilweise grenzen sich die Teile durch Motivik und Instrumentation voneinander ab, teilweise aber auch durch neue Taktarten oder sogar eigene Tempobezeichnungen<sup>86</sup>.

Nach der Entstehungsgeschichte<sup>87</sup> zu urteilen könnte man annehmen, dass diese *Sequenz* musikalisch zurückhaltender und weniger „theatralisch“ ist und eher dem liturgischen Zweck entspricht, jedoch ist ihr musikalischer Ausdruck stattdessen eigentlich noch dramatischer und kontrastreicher.

Auffallendes Merkmal ist auch hier das Satzprinzip 1, das Cherubini bereits in *CherubiniRc* über weite Strecken verwendet hat. Hier tritt es in Teilen der ersten, zweiten, vierten, achten und sechzehnten Strophe auf, also deutlich seltener. Zwar unterstützt es den Sprachcharakter, eventuell erschien es Cherubini aber doch zu schematisch, um es im überwiegenden Teil des Textes zu benutzen.

Ansonsten wechseln sich homophone mit imitatorischen oder echten polyphonen Abschnitten ab. Von der Satztechnik her ergibt sich folgende Einteilung:

|                        |                            |
|------------------------|----------------------------|
| 1. Str. 1. Z.          | homophon                   |
| 1. Str. 2. Z., 2. Str. | Satzprinzip 1              |
| 3. Str.                | homophon                   |
| 4. Str. 1. Z.          | neu: Satzprinzip 2 (s. u.) |

---

<sup>86</sup> Vgl. dazu Tabelle 7.7.

<sup>87</sup> Vgl. Kapitel 6.3.6.

|                                   |                    |
|-----------------------------------|--------------------|
| 4. Str. 2. Z.                     | Satzprinzip 1      |
| 4. Str. 3. Z.                     | Imitation          |
| 5.+6. Str.                        | homophon           |
| 7. Str. 1. Z.                     | Imitation          |
| 7. Str. 2.+3. Z.                  | homophon           |
| 8. Str. 1.+2. Z.                  | Imitation          |
| 8. Str. 3. Z.                     | Satzprinzip 1      |
| 9.-11. Str.                       | Mehrfachtextierung |
| 12.-14. Str.                      | Mehrfachtextierung |
| 15. Str.                          | polyphon           |
| 16. Str. 1. Z.                    | homophon           |
| 16. Str. 1.+2. Z.                 | Satzprinzip 1      |
| 16. Str. 3. Z.                    | Satzprinzip 2      |
| 17.+18. Str.                      | homophon           |
| 19. Str. 1. Z.                    | Imitation          |
| 19. Str. 2. Z., 20. Str. 1.+2. Z. | homophon           |
| 20. Str. 2. Z.                    | polyphon           |

Man kann also beobachten, dass ein ständiger und oft rascher Wechsel der Satztechniken stattfindet, manchmal sogar mehrmals innerhalb einer Strophe, und manche Textteile mehrfach mit verschiedenen Techniken vertont sind.

Bezüglich des Mittelteils ist festzustellen, dass sich die Richtung, die Cherubini in *Cherubini* eingeschlagen hat, indem er diesen Teil eher schematisch und als Mittel zur Vorbereitung des Schlussteils vertont hat, hier sogar noch extremer fortsetzt: Hier sind die neunte bis vierzehnte Strophe stark zusammengefasst, indem jeweils drei Strophen gleichzeitig erklingen. Insgesamt ergibt sich folgende Struktur:

|          |             |                  |                        |   |       |
|----------|-------------|------------------|------------------------|---|-------|
| I) 1-125 | Vivo        | <b>c</b>         | 1.-7. Str.             |   |       |
| 1-20,2   | Chor        | Holz, Hr, Str    | 1.+2. Str.             | d |       |
| 1-3      | Einleitung  | Str              |                        | d | (GS)  |
| 4-7      | Chor        | Holz, Hr, Str    | 1/1. Z.                | d | (GS)  |
| 7-19     | Chor        | Fg, Str          | 1/2.+3. Z.<br>+2. Str. | d | (HS)  |
| 19,4-47  | Chor        | Tutti            | 3. Str.                |   |       |
| 19,4-24  | Zwischensp. | Hr, Trp, Fg, Pos |                        | d | nur D |
| 23,3-28  | Chor        | Holz, Pk, Str    | 1. Z.                  | d | nur D |
| 27,4-32  | Zwischensp. | Hr, Trp, Fg, Pos |                        | d | nur D |
| 31,4-36  | Chor        | Holz, Pk, Str    | 2. Z.                  | d | (GS)  |
| 35,4-39  | Zwischensp. | Hr, Trp, Fg, Pos |                        | d | nur t |
| 38,4-45  | Chor        | Holz, Pk, Str    | 3. Z.                  | d | (GS)  |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|               |                     |                          |              |                  |       |
|---------------|---------------------|--------------------------|--------------|------------------|-------|
| 43-47,1       | Zwischensp.         | Holz, Hr, Fg, Pk,<br>Str |              | d                | (GS)  |
| 47,1-67       | Chor                | Tutti -Trp,Pk            | 4. Str.      |                  |       |
| 47,1-48       | Einleitung          | Fl, Ob, Cl               |              | d                |       |
| 48-55         | Chor                | Ob, Cl, Fg, Str          | 1. Z.        | d - B            | (GS)  |
| 54,4-59       | Chor                | Holz, Hr, Str            | 2. Z.        | B                | (GS)  |
| 60-67         | Chor                | Fg, Pos, Str             | 3. Z.        | B - F            | (GS)  |
| 67-83         | Chor                | Ob, Cl, Hr, Fg, Str      | 5. Str.      |                  |       |
| 67            | Einleitung          | Str                      |              | F                |       |
| 68-83         | Chor                | Ob, Cl, Hr, Fg, Str      | 5. Str.      | F - a            | (GS)  |
| 83,4          | GP                  |                          |              |                  |       |
| 84-107        | Chor                | Ob, Cl, Fg, Str          | 6. Str.      |                  |       |
| 84-88         | Einleitung          | Ob, Cl, Str              |              | a - A            | (HS)  |
| 88-91         | Chor B              | Fg, Cb                   | 1. Z.        | A                | nur D |
| 92-96         | Zwischensp.         | Ob, Cl, Str              |              | A                | (GS)  |
| 96-99         | Chor TT             | Fg, Cb                   | 2. Z.        | A                | nur T |
| 100-101       | Zwischensp.         | Ob, Cl, Str              |              | A                | (HS)  |
| 101,3-103     | Chor                | Fg, Vc, Cb               | 3. Z.        | A                | nur D |
| 104-105       | Zwischensp.         | Ob, Cl, Str              |              | A                | nur D |
| 105,3-107     | Chor                | Fg, Vc, Cb               | 3. Z.        | A                | (GS)  |
| 108-125       | Chor                | Str                      | 7. Str.      | A - d/D          | (HS)  |
| 125,2+3       | GP mit Fer-<br>mate |                          |              |                  |       |
| II) 125,4-144 | Maestoso            | <b>c</b>                 | 8. Str.      |                  |       |
| 125-134       | Chor                | Tutti                    | 1.+2. Z.     | D - h            | (GS)  |
| 134,4-144     | Chor                | Fl, Ob, Cl, Fg, Str      | 3. Z.        | h - g            | (GS)  |
| III) 144-190  | Andantino           | $\frac{3}{4}$            | 9.-15. Str.  |                  |       |
| 144-160       | Chor                | Hr, Str                  | 9.-11. Str.  | g - d            | (HS)  |
| 160-175       | Chor                | Fg, Str                  | 12.-14. Str. | d - g - F<br>- a | (HS)  |
| 175-190       | Chor                | Hr, Str                  | 15. Str.     | a - e            | (HS)  |
| IV) 190-211   | Presto              | $\frac{3}{4}$            | 16/1+2       |                  |       |
| 190-193       | Einleitung          | Ob, Cl, Fg, Pos,<br>Str  |              | e - a            |       |
| 193,3-211     | Chor                | Tutti                    | 1.+2. Z.     | a - e - d<br>- a | (HS)  |
| V) 212-224    | Lento               | $\frac{3}{4}$            | 16/3         |                  |       |
| 212-219       | Ch a cappella       |                          | 3. Z.        | A                | (GS)  |
| 219,2         | Zwischenakk.        | Pk, Str pizz.            |              | A                |       |

|                 |                            |                         |                  |                |      |
|-----------------|----------------------------|-------------------------|------------------|----------------|------|
| 219,3-224       | Ch a cappella              |                         | „cum benedictis“ | A - a          | (GS) |
| VI) 224-244     | Andantino                  | $\frac{3}{4}$           | 17. Str.         |                |      |
| 224-236         | Chor                       | Fl, Ob, Cl, Fg, Str     | 17. Str.         |                |      |
| 224-228         | Chor                       | Fl, Ob, Cl, Fg, Str     | 1. Z.            | a - F - As     | (GS) |
| 228-232         | Chor                       | Fl, Ob, Cl, Fg, Str     | 2. Z.            | c - As - B     | (GS) |
| 232-236         | Chor                       | Fl, Ob, Cl, Fg, Str     | 3. Z.            | B - d - C      | (GS) |
| 236-244         | Chor                       | Str                     | 2.+3. Z.         | g-d            | (GS) |
| VII) 244,2-258  | Grave, ma non troppo lento | c                       | 18.+19. Str.     |                |      |
| 244,2-252       | Chor                       | Tutti -Trp, Pk          | 18. Str.         | d              | (GS) |
| 252,4-258       | Chor                       | Tutti -Pk               | 19. Str.         | d - a - Es - d | (HS) |
| VIII) 258,4-305 | Grave, ma non troppo lento | c                       | 20. Str.         |                |      |
| 258,4-264       | Einleitung                 | Pk, Str                 |                  | D              | (GS) |
| 264-292         | Chor                       | Holz, Hr, Pk, Str       | 20. Str.         |                |      |
| 264-267         | Chor                       | Holz, Hr, Pk, Str       | 1. Z.            | D - h          | (GS) |
| 268-271         | Chor                       | Holz, Hr, Pk, Str       | 2. Z.            | h - D          | (HS) |
| 272-275         | Chor                       | Holz, Hr, Str           | 1. Z.            | D - e          | (GS) |
| 276-292         | Chor                       | Holz, Hr, Pk, Str       | 2. Z.            | D              | (GS) |
| 293-297         | Chor                       | Fl, Ob, Cl, Hr, Pk, Str | „Amen“           | D              | (GS) |
| 297-305         | Nachspiel                  | Hr, Pk, Str             |                  | D              | (GS) |

Bei dieser Vertonung ist es sehr schwierig, eine genau eingeteilte Struktur mit klar abgegrenzten Abschnitten festzustellen, da sich die Teile stark überschneiden: Teilweise ragen einzelne Stimmen mehrere Takte weit in den nächsten Teil hinein, so dass einander überlappende Abschnitte entstehen. Dadurch wird der musikalische Fluss fast nie unterbrochen. Die Besetzung ändert sich ständig, manchmal sogar alle zwei Takte. Die Harmonik dagegen entwickelt sich erst im Lauf der *Sequenz*: Zunächst bleibt lange Zeit d-Moll als Grundtonart erhalten, und über lange Strecken tritt nur eine Harmonie (meist die Dominante, manchmal auch die Tonika) auf; die erste Modulation findet erst in Takt 55 statt. Später allerdings nehmen die Modulationen zu; besonders in den Teilen III) bis VII) wird oft und schnell auch in entferntere Tonarten moduliert. Im letzten Teil beruhigt sich das harmonische Geschehen dann wieder.

Im ersten größeren Abschnitt sind die ersten sieben Strophen vertont, der ganze Teil

weist die gleiche Taktart und das gleiche eher schnelle Tempo auf und bewegt sich meist in d-Moll oder in dessen näherem harmonischen Umfeld (Parallelen, Dominante).

Damit erfolgt der Einschnitt nach der siebten Strophe an ungewöhnlicher Stelle, da sich der Perspektivwechsel des Textes von der allgemeinen Form zur ersten Person Singular bereits in der siebten Strophe vollzieht. Diese abweichende Struktur wählt Cherubini auch schon in seiner ersten Requiemvertonung, normalerweise befindet sich ein solcher Einschnitt aber nach der sechsten Strophe, so bei *CharpentierMM* und *GossecGMM*. Lediglich bei *LullyDI* lässt sich dies nicht beobachten; Lully nimmt jedoch generell eine andere Einteilung vor.

Die *Sequenz* stellt insofern einen Gegensatz zu den vorigen Abschnitten der Vertonung dar, als hier erstmals eine größere Besetzung auftritt. Jedoch erfolgt der eigentliche Beginn des „Dies irae“ zunächst nur in der ersten Violine mit einem Sechzehntelmotiv im *piano*, dann treten – um jeweils zwei Viertel versetzt – nacheinander die übrigen Streicher hinzu (der Lage nach von oben nach unten, also von der ersten Violine bis zum Kontrabass), alle mit der gleichen rasch aufsteigenden Sechzehntelfigur und einem *crescendo*, bis im vierten Takt das volle Orchester (nur ohne Trompeten und Posaunen) und der Chor im *forte* einsetzen. Der Effekt wird durch die Harmonik unterstützt: Die ersten drei Takte erklingen *unisono* in den Streichern, die aufsteigenden Töne bilden aber einen gebrochenen Akkord, den Dominantseptakkord mit Septe und kleiner None, der stark strebt und sich im vierten Takt zur Tonika d-Moll auflöst. In dieser extrem kurzen Einleitung erfolgt also eine grandiose Steigerung vom Beginn einer einzelnen Stimme aus dem Nichts zum vollen Klang. Abgesehen von der Kürze ähnelt diese Art des Anfangs den *Sequenz*-Sätzen in *GossecGMM* und wirkt eindrucksvoller als ein sofortiger *forte*-Einsatz.

Der folgende Chorabschnitt ist zunächst homophon und basiert auf einer melodischen Abwandlung des Motivs Chec5 der c-Moll-Vertonung; der prägnante Rhythmus ist der gleiche. Begleitet wird der Chor von Sechzehntelrepetitionen in den Streichern sowie durch eine Art Fanfare in den Bläsern, die stark an Motiv Chec6 orientiert ist. Für diese Textstelle benutzt Cherubini also in beiden Werken verwandte Motive. Auch hier werden wieder zugleich die Empfindungen der Furcht (durch die „zitternden“ Sechzehntelrepetitionen) und des Zorns bzw. der Drohung (durch die Fanfare) ausgedrückt.

Ab Takt 7,3 herrscht dann der Ausdruck der Angst vor: Es erfolgt ein plötzlicher Umschwung zum *piano* mit einer reduzierten Besetzung und der Diminution des Motivs Chec5' auf Achtel- und Viertelnoten, nun im Satzprinzip 1, wodurch der Abschnitt noch atemloser wirkt. Die erste und zweite Strophe folgen in dieser Satzart direkt aufeinander; auch hier werden also diese beiden Strophen miteinander verbunden.

Wie schon in *CherubiniRc* überschneiden sich auch hier die Abschnitte durch überlappende Orchesterüberleitungen: Der Text der zweiten Strophe beispielsweise endet in Takt 19, die Streicherbegleitung dagegen geht noch bis Takt 20,2 weiter, währenddessen die den nächsten Teil einleitende Bläserfanfare bereits in das Ende des Chors hinein einsetzt (T. 19,4+).

Die folgende dritte Strophe, „Tuba mirum“, untergliedert sich in kurze Teile, indem die einzelnen Zeilen jeweils durch ein Zwischenspiel in Form eines Bläusersatzes (dem einleitenden Teil, T. 19,4 ff., entsprechend) getrennt sind. Dadurch wird natürlich der Inhalt des Textes verdeutlicht. Hier erklingen neben den Hörnern auch erstmals in der *Sequenz* die Trompeten und Posaunen. Die Chorphasen werden in äußerst dramatischer Art von auf- und absteigenden Dreiklängen in Sechzehntelnoten der Streicher begleitet; diese Begleitung entstammt der Einleitung (T. 1–3) und ist noch wesentlich virtuoser und dramatischer als der entsprechende Satz in *CherubiniRc*.

Interessant ist in diesem Abschnitt die Harmonik: Sie ist insofern schon sehr „romantisch“, als eine großflächige Harmonisierung mit wenigen Akkorden stattfindet; in diesem Fall steht von Takt 15 bis 34 ausschließlich A-Dur. Das dennoch sehr unruhige Klangbild und die Abwechslung entstehen hier also nicht durch einen schnellen harmonischen Rhythmus, sondern durch die spezielle Struktur des Satzes: Mehrere Schichten überlagern sich, indem an den Abschnittübergängen jeweils die Bläserfanfare, ein homophoner Chorsatz und ein Streichersatz mit durch die einzelnen Stimmen wandernden Einsätzen erklingen, dies aber noch horizontal gegeneinander versetzt.

Die Höhepunkte der Phrasen finden sich jeweils auf den Worten „sonum“ und „thronum“; in der zweiten Zeile bei den Worten „sepulcra regionum“ erfolgt zwar nicht wie in anderen Werken ein Abstieg in tiefe Regionen, jedoch bleibt der Chor in der ohnehin schon tiefen Lage, statt wie an den Parallelstellen der ersten und dritten Zeile zu Spitzentönen aufzusteigen, so dass relativ gesehen trotzdem eine auffallend tiefe Lage vorherrscht. Bei den Worten „coget omnes ante thronum“ steigen die Außenstimmen in chromatischen Linien auf und versinnbildlichen so den Aufstieg vor den Richterthron.

Auch in der vierten Strophe erscheinen bereits bekannte musikalische Mittel: Der Beginn ist leise, das Wort „Mors“ ist vorangestellt, und vor und nach dem Wort „stupebit“ stehen Pausen zur Verdeutlichung des Erstarrens. Weiterhin erklingt das Wort „stupebit“ im *staccato* auf einem absteigenden Molldreiklang, was das Unheimliche der Stelle verstärkt. Dieses Wort wird also nicht nur durch zahlreiche Wiederholungen, sondern wiederum vor allem durch eine besondere musikalische Gestaltung hervorgehoben.



Notenbeispiel 8.84: Ched5, *Dies irae* T. 48–49

Das Wort „Mors“ singen alle Stimmen gemeinsam, bei der Weiterführung aber erscheint ein neues Satzprinzip 2, das man das Prinzip der durchwandernden Stimmen nennen könnte: Ein Motivbaustein erklingt nacheinander in allen Stimmen, und zwar immer von unten nach oben und wieder zurück durch die Stimmen wandernd, hier also:

|               |     |                    |                     |
|---------------|-----|--------------------|---------------------|
| T. 48,4-49,2: | B   | d                  | Ched5               |
| T. 49,4-50,2: | TII | e <sup>5&gt;</sup> | Ched5               |
| T. 50,4-53,1: | TI  | F <sup>7</sup>     | Ched5 weitergeführt |
| T. 51,4-54,1: | TII | F <sup>7</sup>     | Ched5 weitergeführt |
| T. 52,4-55,1: | B   | F <sub>7</sub>     | Ched5 weitergeführt |
| T. 54,2-54,4: | TI  | F                  | Ched5               |
| T. 55,2-55,4: | TII | F                  | Ched5               |

Die zweite Zeile ist wiederum mit Satzprinzip 1 vertont; in diesem Fall steigen die Stimmen von Einsatz zu Einsatz melodisch weiter an. Hier wird das Wort „resurget“ nicht nur durch eine einzelne melodisch aufsteigende Linie, sondern durch einen gemeinsamen Anstieg des gesamten Satzes bzw. sogar durch ein gegenseitiges „Hochschieben“ verdeutlicht, ab Takt 58 noch durch ein *crescendo*, also ein dynamisches Anwachsen, unterstützt.

Die fünfte Strophe ist der ersten sehr ähnlich; dies ist eine der wenigen Vertonungen, in der diese Strophe in so dramatischer Form erklingt. Damit zeigt sich aber der inhaltliche Bezug zwischen dem „Tag des Gerichts“ und den Hilfsmitteln, in diesem Fall dem „vollgeschriebenen Buch“, das an diesem Tag aufgeschlagen wird, um die Menschen zur Rechenschaft ziehen zu können.

Die sechste Strophe besteht wie die dritte aus mehreren einzelnen Chorphasen mit jeweils gleich strukturierten Zwischenspielen, wobei diese Zwischenspiele jeweils von anderen Instrumenten als die Chorbegleitung übernommen werden. So werden die Darstellung der Posaunen des Gerichts und des Richters, also wieder verwandte Bilder, auch in ähnlicher Form vertont. Hier ist allerdings die Besetzung wesentlich kleiner, jedoch nimmt die Chorbesetzung im Laufe der Strophe zu (vom Bass allein bis zum vollen Chor). Die Strophe ist von scharfen Punktierungen sowohl im Chor als auch im Orchester sowie von aufsteigenden Dur-Dreiklängen geprägt, wodurch ein prächtiger, majestätischer Klangeindruck entsteht und das Bild Gottes als mächtiger, richtender Herrscher gezeichnet wird. Es handelt sich eher um eine Lobpreisung des Herrschers als um den Ausdruck von Furcht vor dem Richter. Hier orientiert sich Cherubini an den Traditionen des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts und nicht an den jüngeren Entwicklungen.

Auch die Zeile „nil inultum remanebit“ erklingt in diesem Gestus; hier wird die Gewissheit, dass am Tag des Gerichts wirklich alle Taten beurteilt werden, also die Bedeutung der gesamten Textzeile ausgedrückt, während in anderen Vertonungen häufig nur das Wort „nil“, also „Nichts“, separat in bildhafter Weise durch ein *pianissimo*, durch eine plötzliche Besetzungsreduzierung oder durch Pausen dargestellt wird.

Die siebte Strophe ist die letzte im ersten Teil. Im Unterschied zu den vorigen Teilen steht sie ganz im *piano* und weist weder ein *crescendo* noch Änderungen in der Instrumentation auf, da die Begleitung durchgehend von den Streichern getragen wird; dabei erscheint ein neues Achtelmotiv in der ersten Violine, das sich mit Achtelrepetitionen

in den übrigen Stimmen abwechselt und so eine Art „Teppich“ bildet, über dem der Chor sich in mehreren Phrasen entfaltet. So entsteht ein eher zurückhaltender Abschluss des Abschnitts. Die teils chromatischen Linien im Chor erzeugen einen zerknirschten, schuldbewussten Ausdruck; indem die Linien zumindest in der Oberstimme ansteigen, wird die im Text ausgesprochene Frage durch den ebenfalls fragenden musikalischen Ausdruck verstärkt. Erstaunlicherweise steht diese Strophe in einer Durtonart (A-Dur). Dies gehört zwar als Dominante zum tonartlichen Umfeld der Grundtonart d-Moll, scheint aber zunächst nicht recht zum gequälten Ausdruck des Textes zu passen. Aufgrund der Dynamik und der Chromatik mildert die Durtonart den gequälten Charakter jedoch nicht wesentlich. Gleichzeitig dient die Tonart tatsächlich zur Vorbereitung der Rückmodulation nach d-Moll.

Man könnte die achte Strophe statt als separaten Abschnitt auch noch als Teil und Abschluss des ersten großen Abschnitts sehen; jedoch gibt es hier erstmals eine neue Tempovorschrift (*Maestoso*), und zudem bildet die Strophe einen eigenen in sich abgeschlossenen Formteil.

Die Vorschrift *Maestoso*, die Tonart D-Dur, die Lautstärke *fortissimo*, punktierte Rhythmen, die während der ersten und zweiten Zeile erklingen, sowie der zunächst homophone Ausruf „Rex“ bewirken einen prächtigen, wahrhaft majestätischen Klang. Auch hier ist also die Furcht vor Gott als Richter zweitrangig; es wird Gott als Herrscher gepriesen – obwohl dies eigentlich nach der Revolution als eine „veraltete“ Art der musikalischen Herrscherpreisung galt, die im Absolutismus ihre stärkste Ausprägung gefunden hatte.

Eine erstaunliche Wendung nimmt das Geschehen in den Takten 129 und 130, da hier gerade auf dem Wort „majestatis“, also dem Schlüsselwort des Teils, ein Trugschluss erklingt:

$$\begin{array}{ccccccc} \textcircled{\text{D:}} & \text{D}_5^7 & \text{D}_{8-7} & \text{TG} = & (\text{D}_3^7) & \text{Tp} & \\ & & & & \textcircled{\text{h:}} & \widetilde{\text{D}_3^7} & \widetilde{\text{t}} \end{array}$$

Statt der erwarteten Tonika D-Dur erklingt also Fis-Dur, was sehr überraschend wirkt und einen geradezu schwebenden Klang erzeugt – es bleibt aber fraglich, ob Cherubini damit das Trägerische der Sicherheit Gottes oder eher das Überirdisch-Wunderbare darstellen will. Gleichzeitig erfüllt das Fis-Dur auch noch einen praktischen Zweck, da dieser Akkord die Modulation nach h-Moll ermöglicht, wobei auch diese Wendung in eine Molltonart den zuvor ausschließlich prächtigen, positiven Eindruck trübt.

Die dritte Zeile bildet einen starken Kontrast zu den ersten beiden Zeilen. Das Satzprinzip 1 wird nun nur noch von den Holzbläsern begleitet, so dass ein warmer, dunklerer Klang entsteht. Die infolge des Satzprinzips schon hervortretenden Einsätze „Salva“ werden noch verstärkt, indem sie vorgezogen jeweils auf der dritten Zählzeit jedes Taktes mit einem *sforzato* und nachfolgendem *decrescendo* erfolgen. Dabei erklingt eine Sequenz, nämlich ein Sekundfall; der harmonische Abstieg erzeugt einen demütigen

Ausdruck. Die Bewegung ist hier ruhiger, da die Punktierungen aufhören und nur noch Viertel- und Achtelnoten auftreten. Somit wirkt diese Zeile ruhiger, zarter, aber dennoch intensiv bittend, zumal sie auch wesentlich umfangreicher als die ersten beiden Zeilen vertont ist. Dies äußert sich nicht nur in Form der Textwiederholungen, sondern ist auch musikalisch umgesetzt, denn mit neuneinhalb Takten ist die dritte Zeile genauso lang wie die ersten beiden Zeilen zusammen.

Der Mittelteil der *Sequenz* ist im dritten größeren Abschnitt enthalten. Am bemerkenswertesten ist die Tatsache, dass jeweils die neunte bis elfte und die zwölfte bis vierzehnte Strophe als Mehrfachtextierung erklingen, wodurch der gesamte Teil in verhältnismäßig kurzer Zeit abläuft. Gleichzeitig wird die Textverständlichkeit stark erschwert. Dieser Teil trägt wiederum eine neue Tempovorschrift, *Andantino*, und nun erstmals auch eine neue Taktart ( $\frac{3}{4}$ -Takt). Die Besetzung ist kleiner als im ersten Abschnitt, denn sie besteht nur aus Streichern, Hörnern und Fagotten. Die Begleitung bleibt während des gesamten Abschnitts gleich: Die Streicher bilden einen aus Achtelfiguren bestehenden Klangteppich, während die Bläser jeweils den Schluss der Unterabschnitte durch signalartige Einwürfe verstärken (Hörner: T. 154–160 und 184–190; Fagotte: T. 169–175). In den Chorstimmen ist keine prägnante Motivik vorhanden, sie verlaufen in drei musikalisch zwar teilweise ähnlichen, aber doch weitgehend voneinander unabhängigen Stimmen. Lediglich zu Beginn der Unterabschnitte wird in jeweils zwei Stimmen eine Art Imitation angedeutet, und in der fünfzehnten Strophe erklingt erstmals der gleiche Text in allen Stimmen.

Bezüglich der Mehrfachtextierung ist noch festzustellen, dass die jeweiligen Strophenanfänge zwar in vertikaler Richtung gelesen in der richtigen Reihenfolge einsetzen (also die neunte bis vierzehnte Strophe nacheinander in TI - TII - B - TI - TII - B), nicht aber in der horizontalen (also der realen zeitlichen) Richtung, denn da ergibt sich die Reihenfolge 9 - 11 - 10 - 13 - 14 - 12:

|         |          |          |          |          |
|---------|----------|----------|----------|----------|
| Ten I:  | 9. Str.  | T. 145,1 | 12. Str. | T. 161,2 |
| Ten II: | 10. Str. | T. 146,2 | 13. Str. | T. 160,1 |
| Bass:   | 11. Str. | T. 145,2 | 14. Str. | T. 160,2 |

Diese Merkmale lassen – wie in *CherubiniRc* – den Schluss zu, dass der Inhalt des Textes dieser Strophen dem Komponisten nicht so bedeutend erschien. Dennoch berücksichtigte er die Liturgie und die Gepflogenheiten so weit, dass er nicht einfach einzelne Teile der *Sequenz* ausließ. Trotzdem handelte er durch die Mehrfachtextierung den Vorgaben des Tridentinums zuwider; hierzu bemerkt Robertson:

“This scrupulous composer sets the three lines of each of the six verses from ‘Recordare, Jesu pie’ to ‘Preces meae non sum [sic!] dignae’ simultaneously, a different verse on each of the three voices up to ‘Inter oves locum praesta’, the verse praying to be found among the sheep, not the goats – where, musically, Cherubini here deserves to be. This quick covering of the ground, in *Glorias* and *Credos*, was one of the things the Council of Trent’s commission

had denounced, as Cherubini must have known.“<sup>88</sup>

Wiederum findet in der fünfzehnten Strophe eine Art Hinführung zur sechzehnten Strophe statt, indem die Stimmen in einem gemeinsamen Text wieder zusammengeführt werden. Allerdings gibt es hier keine Steigerung durch ein *crescendo* oder durch eine Instrumentationsänderung, so dass die sechzehnte Strophe abrupt beginnt.

Die sechzehnte Strophe ist für eine einzelne Strophe sehr umfangreich (in den Takten 190 bis 224) vertont, wobei sie noch in zwei stark kontrastierende Abschnitte aufgeteilt ist. Die ersten beiden Zeilen sind dramatisch und rasant: Als neues Tempo ist *Presto* angegeben, und sämtliche beteiligten Instrumente beginnen mit virtuosen aufwärts gerichteten Achtelläufen im *fortissimo* und zuerst (T. 190–192,1) *unisono*. Hier ist auch – erstmals seit längerer Zeit – das volle Orchester mit allen Bläsern und Pauken beteiligt. Auch im Chor erklingen Achtelketten im *fortissimo*, wobei der gesamte Chor – ebenfalls seit langer Zeit erstmals wieder – die erste Zeile nicht nur homophon, sondern sogar *unisono* singt. Es schließt sich ein bewegtes Wechselspiel der Stimmen und Instrumente im Satzprinzip 1 an, das nun die beiden ersten Zeilen enthält. Der Abschnitt endet nach einem homophonen Satz der ersten Zeile mit einem Halbschluss (im dreifachen *forte!*) und anschließender Generalpause mit Fermate, die nach diesen extremen Lautstärken und Bewegungen umso stärker wirkt und die Erwartung der dritten Zeile steigert.

Der Kontrast zwischen diesem dramatischen Abschnitt und der Vertonung der dritten Zeile, „Voca me cum benedictis“, könnte kaum größer sein: Der Chor singt nun *a cappella*, mit der Anweisung *dolce*, das Tempo ist langsam, und in Takt 212 beginnt zunächst der Bass allein, ehe die beiden Tenorstimmen nacheinander – um jeweils einen Takt versetzt – einsteigen. Alle Stimmen zeigen bei ihren Einsätzen aufsteigende Linien. Nicht nur durch die mehrmalige Wiederholung des Wortes „Voca“, sondern auch durch die Art dieser Einsätze wird die Intensität der Bitte gesteigert. Die Tonart wechselt von a-Moll zu A-Dur. Die Zeile erklingt zweimal und endet mit einem Ganzschluss, der durch eine Fermate auf der Dominante hinausgezögert wird und über eine Auflösung in den Einklang a (also ohne Terz) wieder zurück in die Molltonalität, also zur Molltonika a-Moll, führt. Vom Gestus her ähnelt die Vertonung der Zeile derjenigen des „Salva me“, entspricht ihr aber nicht, wie dies in anderen Werken der Fall ist (beispielsweise auch in *CherubiniRc*). Dieser an sich kurze Abschnitt wirkt gerade im Kontrast zum Anfang der Strophe äußerst eindringlich; er bildet einen völligen Ruhepunkt innerhalb der Sequenz.

Auch die siebzehnte Strophe bildet einen Abschnitt für sich, der in Charakter und Besetzung eher ruhig wirkt (*Andantino*, Streicher und Holzbläser), jedoch durch eine bisher so noch nicht aufgetretene Harmonik auffällt. Innerhalb von 21 Takten erscheinen nacheinander zehn Grundtonarten und dazwischen noch eine Sekundfallsequenz mit Zwischendominanten. Dabei ist der Teil in drei fast gleich konstruierte Phrasen und eine ähnliche, etwas erweiterte Phrase gegliedert:

<sup>88</sup> [Robertson 1967, S. 84]

|    |             |              |          |
|----|-------------|--------------|----------|
| 1) | T. 224–228: | 224,3:       | TI, Str  |
|    |             | 225,3:       | +TII,B   |
|    |             | 226,3–227,1: | +Holz    |
| 2) | T. 228–232: | 228,3:       | TI, Str  |
|    |             | 229,3:       | +TII,B   |
|    |             | 230,3–232,1: | +Holz    |
| 3) | T. 232–236: | 232,3:       | TI, Str  |
|    |             | 233,3:       | +TII,B   |
|    |             | 234,3–236,1: | +Holz    |
| 4) | T. 236–244: | 236,3:       | TTB, Str |

Auch bezüglich der Harmonik sind die Phrasen ähnlich: Innerhalb eines Abschnitts wird jeweils in fast gleicher Weise moduliert; lediglich in der zweiten Phrase (in T. 230) wird statt in die Tonikaparallele in die doppelte Subdominante der Zieltonart moduliert.

Diese raschen Fortschreitungen in teilweise terzverwandte Tonarten ergeben einen schweifenden und damit unsicheren harmonischen Eindruck, der die im Text beschriebene Zerrissenheit und Selbstanklage widerspiegelt. Hier benutzt Cherubini fast ausschließlich harmonische Mittel, da der Satz ansonsten eher ruhig und melodios wirkt. In der vierten Phrase erklingt eine Sekundfallsequenz, durch die der Schluss hinausgezögert und die Spannung erhöht wird, einerseits durch die Ausweitung der Phrase, andererseits aber auch durch die Art der Sequenz: Es erklingt immer jeweils eine neue Tonika in absteigenden Sekunden (g, f, es), der sich dann nachträglich die Kadenzakkorde zu einer Art Halbschluss anschließen ( $\xi^5$   $D_5^{2\>3-8}$ ). Diese Wirkung wird durch die Doppeldeutigkeit des zweiten Akkordes erhöht, bei dem es sich um eine Subdominante oder bereits die Dominante handeln kann, was durch die hinzugefügte Sexte bzw. Vorhalte verschleiert wird. Dadurch bleibt die Harmonik auf jeder neuen Stufe wieder offen; es wird kein Ziel erreicht. Dann findet eine teils chromatische Rückung nach g-Moll statt, und in den anschließenden Takten schwankt die Tonart zwischen g-Moll und d-Moll; eindeutig ist die Tonart erst ganz zum Schluss in Takt 243/244.

Auch die Textbehandlung unterstützt diese Wirkung, indem die Zeilen der Strophe verschachtelt angeordnet sind und, nachdem zu Beginn die Strophe einmal vollständig erklungen ist, nun das Ende (die zweite Hälfte der letzten Zeile, also „mei finis“) so lange hinausgezögert wird, wie es in diesem kompakten Satz möglich ist. Den Schluss kennzeichnet ein *crescendo*, das aber nicht bis zum harmonischen Ganzschluss fortgeführt wird, sondern sich auf den Text bezieht, indem es bis zum Wort „mei“ auf dem höchsten Melodieton (Tenor I) erklingt, der zur zusätzlichen Betonung mit einem *sforzato* versehen ist; das Wort „finis“ dagegen steht wieder im *piano*. Der Schwerpunkt des ganzen Abschnitts liegt also auf dem Wort „mein“, was eine subjektive Färbung ergibt.

Diese Tendenz der Entfernung von der Verallgemeinerung auf „die gesamte Menschheit“ hin zum einzelnen Menschen, der seiner Angst Ausdruck verleiht, ist neu und wird sich bei Berlioz noch stärker ausprägen.

Harmonieverlauf:

1 a:  $t \overset{D^7}{5>-3} \overset{D}{8-7} \overset{t}{3-1} tG$

(F:)  $\widetilde{T tG t}$  [oder:  $T t^{6-5}$ ]

(As:)  $\widetilde{T_p \overset{D^7}{5>} D T}$

2 c:  $\overset{D^9>}{5>-3} \overset{D}{8-7} \overset{t}{3-1} tG$

(As:)  $\widetilde{T tG t}$  [oder:  $T t^{6-5}$ ]

(B:)  $\S \overset{D^7}{5>} D T$

3 d:  $\overset{D^9>}{5>-3} \overset{D}{8-7} \overset{t}{3-1} tG$

(B:)  $\widetilde{T tG t}$

(C:)  $\S \overset{D^7}{5>} D T$

4  $g \overset{D^{9>-8}}{5} f \overset{C^{9>-8}}{5} es \overset{B^{9>-8}}{5}$   
 oder:  $g \overset{c^5}{6} \overset{D}{5} f \overset{b^5}{6} \overset{C}{5} es \overset{as^5}{6} \overset{B}{5}$   
 $t \overset{D^{9>-8}}{5} t \overset{D^{9>-8}}{5} t \overset{D^{9>-8}}{5}$   
 oder:  $t \overset{s^5}{6} \overset{D}{5} t \overset{s^5}{6} \overset{D}{5} t \overset{s^5}{6} \overset{D}{5}$

$\xrightarrow{\text{chr}} (g:) \overset{D^9>}{5>} D^6 \overset{D^7>}{3} \overset{D^9>}{7} T$   
 (d:)  $\S \overset{D^7}{5>} D \overset{8-7-6-5}{6-5-8} \overset{3}{7} t$

Textverteilung:

- 1 1. Zeile
- 2 2. Zeile
- 3 3. Zeile
- 4 2. Zeile
- 3. Zeile, 1. Hälfte
- 3. Zeile, 1. Hälfte + 2. Hälfte

Im vorletzten Teil sind die achtzehnte und die neunzehnte Strophe vertont. Hier erscheint eine neue Tempovorschrift – *Grave, ma non troppo lento* – sowie als Taktart **c**; die Besetzung umfasst nun wieder das ganze Orchester außer den Pauken.

Häufig wird das „Lacrimosa“ eher schwingend (im  $\frac{6}{8}$ -Takt,  $\frac{12}{8}$ -Takt oder anderen ungeraden Taktarten) und zart schwebend vertont; Cherubini wählt eine eher kräftig schreitende Art, wobei die enthaltene Klage dennoch klar zum Ausdruck kommt. Ebenfalls von der meist beobachteten Gepflogenheit abweichend setzt Cherubini hier eine klare Trennung zwischen der achtzehnten und neunzehnten Strophe, die ja eigentlich syntaktisch zusammenhängen. Cherubini grenzt jedoch die zunächst erklingende Klage von der folgenden Beschreibung des Angeklagten und der Bitte um Schonung ab.

- 1) 244-252 18. Str. Orch ohne Pk, Trp d
- 2) 252,4-258 19. Str. Orch ohne Pk d - Es - d

Die achtzehnte Strophe wird durch einen Wechsel von chromatischen Seufzermotiven der Streicher mit absteigenden Melodielinien des Chores, begleitet von den Bläsern, gekennzeichnet. Jeder Choreinsatz erfolgt auf einer höheren Stufe: a - d' - g' (im Bass g), so dass sich die klagenden Ausrufe von Phrase zu Phrase steigern. Zum Abschluss der Strophe erklingen dann zur weiteren Verstärkung beide motivischen Elemente gemeinsam.

Die neunzehnte Strophe wirkt noch wesentlich kraftvoller: Nun treten auch die Trompeten hinzu, und im Chor sind scharf punktierte Rhythmen mit chromatisch ansteigenden Linien verbunden. Im Orchester sind synkopisch die zweite und vierte Zählzeit betont, dies geschieht in Bläsern und tiefen Streichern durch ein *fortepiano*, in den Violinen durch Sechzehntelfiguren (ebenfalls mit *fortepiano* versehen). Der Ausdruck ist unruhig und aufgewühlt; die Verzweiflung angesichts der drohenden Verurteilung bildet hier den Schwerpunkt, und es kommt auch in der zweiten Textzeile („huic ergo parce, Deus“) keine Hoffnung auf Vergebung auf. Dies unterstreicht der offene Halbschluss; es erfolgt keine bleibende Wendung nach Dur und auch kein Ganzschluss. Zusätzlich wird unmittelbar nach dem Schlusston von Chor und Orchester der nächste Teil durch einen leisen Paukenwirbel, der immer etwas unheimlich Drohendes hat, eingeleitet und somit die Unruhe noch verstärkt.

Die zwanzigste Strophe ist relativ umfangreich in 47 Takten vertont (wenn auch nicht beispielsweise mit *GossecGMM* zu vergleichen<sup>89</sup>), jedoch entscheidet sich Cherubini auch in seinem zweiten Requiem gegen eine Fuge. Der Abschnitt setzt sich gegenüber der gesamten *Sequenz* bezüglich der Tonart ab, indem hier erstmals wirklich neue Vorzeichen erscheinen und die Variante der Grundtonart, nämlich D-Dur, vorschreiben. Es gibt zwei Unterabschnitte, die sich wiederum in einzelne Phrasen sowie Vor- und Nachspiel untergliedern:

---

<sup>89</sup> Vgl. Kapitel 8.4.3.

|    |           |            |                             |           |
|----|-----------|------------|-----------------------------|-----------|
| 1) | 258,4-292 | Pie Jesu   | Fl, Ob, Cl, Hr, Fg, Pk, Str | D         |
|    | 258,4-264 | Einleitung | Pk, Str                     | D         |
|    | 264-271   | Chor       | Holz, Hr, Pk, Str           | D - h - D |
|    | 272-292   | Chor       | Holz, Hr, Pk, Str           | D - e - D |
| 2) | 293-305   | Amen       | Tutti                       | D - d     |
|    | 293-297   | Chor       | Tutti                       | D         |
|    | 297-305   | Nachspiel  | Hr, Pk, Str                 | D         |

Die Einleitung der Streicher besteht aus mehreren Ansätzen und einer weitergeführten Phrase; trotz der Tonart D-Dur wirken diese vom Paukenwirbel untermalten *pianissimo*-Takte nicht hell oder fröhlich, sondern eher verhalten und unruhig. In der ersten Chorphrase erfolgt dann auch noch eine Ausweichung nach h-Moll und damit eine Eintrübung. Die zwischendurch pausierende Pauke bringt immer wieder jeweils auf den Phrasenenden des Chores (T. 267 und 271) sowie in den Takten 279 bis 284 durch den leisen Paukenwirbel diese Unruhe zurück. Die beiden Teile des ersten Abschnitts beginnen fast gleich, beim zweiten Erklängen dieser Zeile ab Takt 272 mündet der Beginn aber in einen weiter ausgeführten, eher polyphonen Teil. Dort wird insbesondere die Bitte „dona“ durch die versetzten Einsätze hervorgehoben, und das Wort „requiem“ (gewissermaßen als Quintessenz des Textes!) wird im Bass mit einem langen Halteton als Orgelpunkt (T. 279 ff.) sowie in den anderen Stimmen in langen Melismen wiedergegeben. Dabei wird der Bedeutung des Wortes aber durch unruhige Sechzehntelfiguren der Streicher sowie die von Zeit zu Zeit einsetzende Pauke widersprochen. Sollten hier Zweifel an der ewigen Ruhe ausgedrückt werden?

Die *Sequenz* scheint dann doch noch kraftvoll und positiv zu schließen, indem in Takt 293 der Chor – nun im *forte* – mit dem „Amen“ gemeinsam mit dem vollen Orchester (hier zunächst ohne Pauken!) einsetzt. Jedoch fällt der Chor bereits nach zwei Takten wieder ins *pianissimo*; die in dieser Lautstärke und diesem Zusammenhang nach wie vor nicht festlich, sondern eher unheimlich wirkende Pauke tritt wieder hinzu<sup>90</sup>. Der Satz wird schon während dieses letzten „Amen“ (T. 295–297) ausgedünnt, da die Blechbläser schweigen, während des Nachspiels setzt ab Takt 301 auch das Horn aus, und die Motive der Streicher werden immer kürzer und von immer längeren Pausen unterbrochen. Auch die Tonart D-Dur wird nicht beibehalten, sondern wendet sich wieder zurück nach d-Moll.

Somit findet hier keine prächtige oder auch dramatische Schlusssteigerung mit kraftvollem Ende statt, sondern ein Verblässen und Zurückgehen des Klanges, gewissermaßen ein „Ersterben“. In ähnlicher Weise, aber vom Ausdruck her noch etwas positiver gestimmt, klang auch die *Sequenz* des *CherubiniRc* aus. Hier ist das Ende resignativer geprägt.

<sup>90</sup> In dieser Weise setzt Cherubini die Pauke auch bereits in *CherubiniRc* an der gleichen Stelle ein, vgl. Kapitel 8.4.4.

### 8.4.6 Berlioz: Sequenz

Die *Sequenz* umfasst in dieser Vertonung 685 Takte, die sich auf fünf einzelne Sätze verteilen. Ebenso wie Gossec, aber im Gegensatz zu Cherubini, unterteilt Berlioz die *Sequenz* also auch durch äußerliche Einschnitte, nicht nur durch eine innere Gliederung. Zusätzlich gibt es aber auch innerhalb der Sätze klare Absätze nicht nur durch Instrumentation und Motivik, sondern auch durch explizit neu vorgeschriebene Tonarten und Tempoangaben.

Die Gesamtstruktur der *Sequenz* bezüglich der Unterteilung in Einzelsätze ist in Kapitel 7.8.3 nachzulesen. Die Sätze sind alle unterschiedlich umfangreich; die Nr. 2 (*Dies irae*) umfasst 251 Takte, die Nr. 3 dagegen nur 49 Takte, Nr. 4 und Nr. 5 sind mit 110 bzw. 74 Takten von mittlerer Länge, während die Nr. 6 mit 201 Takten wieder recht lang ist. Somit wird die *Sequenz* von zwei großen Teilen eingerahmt und hat im Mittelteil kürzere Abschnitte. Die beiden kürzesten Sätze sind diejenigen, in denen die siebte bis siebzehnte Strophe vertont sind, mit Ausnahme der längeren achten und sechzehnten Strophe, so dass – wie schon bei *CherubiniRc* und *CherubiniRd* – auch bei Berlioz diese Strophen zumindest vom Umfang her am schnellsten abgehandelt werden. Berlioz scheint also ebenfalls seine Schwerpunkte eher auf die Anfangs- und Schlussteile zu setzen. Insgesamt findet ein stetiger Wechsel zwischen kurzen Sätzen mit kleinen Besetzungen und längeren Sätzen mit sehr großen Besetzungen statt.

Die Besetzung reicht von unbegleitetem Chorsatz bis zu einer extrem großen Orchesterbesetzung. Eine Besonderheit ist die Verwendung der vier aus Bläsern bestehenden Orchester, wodurch Berlioz die bereits in *GossecGMM* erschienenen Ideen weiter verfolgt.

Im ersten Satz der *Sequenz*, dem *Dies irae*, sind die ersten sechs Strophen vertont, wobei der Umfang der einzelnen Strophen sehr unterschiedlich ist. Der Satz steht im c-Takt, hat als Grundtonart a-Moll und trägt verschiedene Überschriften, nämlich *Moderato*, *Poco animato*, *Andante maestoso*, *Più largo* und *Animato poco a poco*, das heißt, innerhalb des Satzes gibt es weitere deutliche Abschnitte. Wie schon bei der Textanalyse gezeigt wurde<sup>91</sup>, fällt am Aufbau besonders auf, dass Berlioz in der gesamten Sequenz aus dem normalen Textverlauf ausbricht und die Reihenfolge der Strophen völlig umstellt. Im *Dies irae* geschieht dies, indem sich nach Ablauf der sechs Strophen nochmals die vierte Strophe anschließt. Dabei handelt es sich musikalisch nicht um eine Reprise, wenn auch die Vertonung ähnlich ist.

|                |            |                               |            |        |       |
|----------------|------------|-------------------------------|------------|--------|-------|
| <b>A 1-140</b> |            | Fl, Ob, EnglHr<br>Cl, Fg, Str | 1.+2. Str. |        |       |
| 1-64           | Moderato   |                               |            | a-Moll |       |
| 1-12           | Einleitung | Vc, Cb                        |            | a      | nur t |
| 13-36          | Chor       |                               | 1. Str.    |        |       |
| 13-25,1        | Chor S     | Fl, Ob, Cl                    | 1.+2. Z.   | a      | (GS)  |

<sup>91</sup> Siehe Kapitel 7.8.2.

|                  |                     |                                                        |                 |             |      |
|------------------|---------------------|--------------------------------------------------------|-----------------|-------------|------|
| 25-36            | Chor TB             | Vc, Fg                                                 | 1.+2. Z.        | a-C         | (TS) |
| 37-52            | Chor                |                                                        | 2. Str.         |             |      |
| 37-40            | Chor B              | Vc, Cb                                                 | 1. Z.           | d           |      |
| 41-44            | Chor SA             | Fl, Ob, Cl                                             | 1. Z.           | d-G         |      |
| 45-48            | Chor TB             | Fg, Vc                                                 | 1. Z.           | d-C         |      |
| 49-52            | Chor SATB           | Holz, Vla, Vc                                          | 2. Z.           | C-a         |      |
| 53-64            | Chor SATB           | Holz, Vc                                               | 1. Str.         | a-C         |      |
| 64-68            | Überleitung         | Tutti                                                  |                 | a chr. → b  |      |
|                  | Poco animato        |                                                        |                 |             |      |
| 68-99            | Poco animato        |                                                        |                 | b-Moll      |      |
| 68-88            | Chor SATB           | Holz, Vc                                               | 1.+2. Str. gem. | b-es        |      |
| 88-99            | Chor SATB           | Tutti                                                  | 1.+2. Str. gem. | b           |      |
| 99-104           | Überleitung         | Tutti                                                  |                 | b chr. → d  |      |
| 104-138          | Chor SATB           | Tutti                                                  | 2. Str.         | d-g         |      |
| 138-140          | Überleitung         | Str                                                    |                 | g chr. → Es |      |
| <b>B 141-251</b> |                     | Fl, Ob, Cl, Hr,<br>Fg, 4 Fernorch,<br>Pk, Schlagw, Str | 3.-6. Str.      |             |      |
| 141-178          | Andante<br>maestoso |                                                        | 3. Str.         |             |      |
| 141-162          | Einleitung          | Bläser                                                 |                 | Es-b/B-Es   | (GS) |
| 162              | Überleitung         | Tutti                                                  |                 | Es          |      |
| 163-171          | Chor B              | Tutti -Fl, Ob, Str                                     | 1.+2. Z.        | Es-c        | (HS) |
|                  | Più largo           |                                                        |                 |             |      |
| 172-178          | Chor B              | Tutti -Fl, Ob                                          | 3. Z.           | c-Es        | (GS) |
|                  | Animato poco a poco |                                                        |                 |             |      |
| 178-179          | Überleitung         | Vc, Cb                                                 |                 | Es          |      |
| 179-202          |                     |                                                        | 4. Str.         |             |      |
| 179-190          | Chor SATB           | Holz, Hr, Str, Pk                                      |                 |             |      |
| 179-183          | Chor B              | Hr, Vc, Cb                                             | 1. Z.           | Es-as       |      |
| 183-187          | Chor SATB           | Ob, EngHr, Hr,<br>Fg, Str                              | 1.+2. Z.        | as          |      |
| 187-190          | Chor B              | Holz, Pk, Str                                          | 3. Z.           | as          | (TS) |
| 191-202          | Chor SATB           | Holz, Hr, Str                                          | 1.-3. Z.        | as-Des-Es   | (HS) |
| 203-223          |                     |                                                        | 5. Str.         |             |      |
| 203-223          |                     | Hr, Blech<br>durchgehend                               |                 | Es-B-Es     |      |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|         |             |               |               |          |      |
|---------|-------------|---------------|---------------|----------|------|
| 203-210 | +Chor B     | Cb            | 1.+2. Z.      |          |      |
| 215     | +Chor B     | Str           | „Unde mundus“ |          |      |
| 217     | +Chor B     | Str           | „judicetur“   |          |      |
| 219-222 | +Chor B     | Str, Pk       | 3. Z.         |          |      |
| 223     | Schlussakt  | Tutti         |               | Es       | (GS) |
| 224-232 | Chor SATB   | Tutti         | 6. Str.       | Es-C     |      |
| 233-251 |             | 4. Str.       |               |          |      |
| 233-239 | Chor        | SATB, Tutti   | 1.+2. Z.      | C-Ges-Es | (GS) |
| 239-240 | Überleitung | Vla, Vc       |               | Es       |      |
| 240-251 | Chor SATB   | Holz, Hr, Str | 1.+3. Z.      | Es       | (GS) |

Die genaue Besetzung der jeweiligen Blech- und Holzbläser ist in Kapitel 7.8.3 nachzulesen.

Den größten Teil des Satzes nehmen die erste und zweite Strophe ein, die nicht nur – wie bereits in den zuvor betrachteten Werken – zusammengefasst, sondern darüber hinaus gemischt bzw. als Doppeltextierung erklingen. Diese beiden Strophen bilden einen Schwerpunkt des Satzes. Es ist bemerkenswert, dass sie nicht nur in einer bestimmten Weise vertont sind, sondern mehrfach auf völlig verschiedene Arten erklingen, so dass der durch die Textbehandlung bereits gesetzte Schwerpunkt durch die musikalische Gestaltung noch intensiviert wird.

Der Satz beginnt – trotz der Dynamik *forte* – äußerst verhalten mit einer Einleitung, die nur von Violoncello und Kontrabass *unisono* gespielt wird; die schlichte Melodie ist stilistisch an die gregorianische Choralintonation angelehnt, allerdings nicht direkt melodisch zitiert<sup>92</sup>.



S,Fl,Ob,Cl

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Below the staff, the lyrics are: *pp* Di - es \_\_\_ i - rae, di - es il - la

Notenbeispiel 8.86: Ber5b, *Dies irae* T. 13–16

So wird bereits gleich zu Beginn der Gegensatz zwischen altem Kirchenstil und romantischer Vertonung deutlich exponiert – später wird aus dem Gegensatz eine Verbindung und Vermischung beider Elemente. Dieser Anfang der *Sequenz* ist recht untypisch und bildet in seiner Schlichtheit und Zurückhaltung eine Ausnahme inmitten zahlreicher dramatischer und teilweise virtuoser Vertonungen.

Erst ab Takt 25 erscheinen Harmonien im eigentlichen Sinne in Form eines zweistimmigen Satzes, wobei die Bassstimme Motiv Ber5a beibehält; in dieser Stimme entsprechen die Takte 25 bis 36 den Takten 1 bis 12. Auch im weiteren Verlauf wird dieses schlichte motivische Element in den verschiedenen Stimmen immer wieder aufgegriffen und weiterentwickelt, z. B. ab Takt 37 im Bass, dann ab Takt 45 als eine Stimme im zweistimmigen Kontrapunkt und ab Takt 49 im dreistimmigen Satz. Der Satz wird also durch immer mehr Stimmen erweitert (von einer über zwei bis zu drei Stimmen); gleichzeitig tritt mit der Dreistimmigkeit auch erstmals ein *crescendo* auf (T. 49 ff.); es wird also eine groß angelegte Steigerung über die ersten 52 Takte erzielt.

In Takt 53 erfolgt ein Neubeginn wieder im *pianissimo*. Hier werden erstmals die bisher nur einzeln auftretenden Motive Ber5a und Ber5b in einem kontrapunktischen Satz vereint. Wiederum erfolgt eine Steigerung, die diesmal in die Überleitung zum nächsten Abschnitt mündet: Die Streicher modulieren durch einen chromatischen Anstieg in Terzen von a-Moll nach b-Moll, dabei erfolgt nicht nur der harmonische Anstieg, sondern auch eine weitere dynamische Steigerung bis zum *fortissimo* und eine Zunahme der Bewegung von Achteltriolen zu einem Tremolo. Damit ist der Einsatz der zweiten Strophe vorbereitet; das Tremolo bildet die bildhafte Vorwegnahme des „tremor“, also des Zitterns.

Hier beginnt direkt der Chor ohne weiteres Vorspiel. Dabei werden einerseits die Texte der ersten und der zweiten Strophe vermischt (im Bass erklingt die zweite Strophe, in Sopran, Alt und Tenor Teile der ersten Strophe, teilweise jeweils nur einzelne Worte), weiterhin wird im Bass wieder Motiv Ber5 (nun einen Halbton höher als zu Beginn, in b-Moll) verwendet, während die Frauenstimmen fanfarenartige Einwüfe singen und der Tenor eine melodische Abwandlung des Seufzermotivs aus Takt 17 ff. benutzt. Somit liegen nicht nur textlich, sondern auch musikalisch mehrere unterschiedliche Schichten übereinander, aber nicht im Sinne eines Kontrapunktes, sondern fast völlig unabhängig voneinander. Interessant ist dabei Berlioz' motivische Arbeit, da er dasselbe Motiv für völlig unterschiedliche Ausdrucksweisen und Affekte verwendet. Das Geschehen wird unter Verwendung des gleichen Materials mit der Zeit immer vielschichtiger und dramatischer und durch das Auseinanderreißen des Textzusammenhangs und der kurzen Motivteile auch bewegter und atemloser. Der Abschnitt mündet in Takt 99 erneut in eine

Überleitung, die – ähnlich der ersten Überleitung – nun von b-Moll nach d-Moll führt und einen noch bewegteren, noch dramatischeren Abschnitt einleitet.

Immer noch erklingt Ber5a als eine Art *cantus firmus* im Bass, nun gemeinsam mit dem zweiten Tenor in parallelen Terzen geführt. Die Frauenstimmen haben weiterhin die fanfarenartigen Einwürfe zu singen, und zusätzlich erscheinen im ersten Tenor äußerst bewegte Achtelfiguren. Hier wird der Satz also um eine weitere Schicht ergänzt. Diese Art des Satzes wird bis zum Ende des Abschnitts beibehalten, bis eine weitere Überleitung nach gleichem Prinzip zum zweiten großen Abschnitt B führt.

Also gibt es innerhalb der Teile Steigerungen, aber darüber hinaus auch eine großräumig angelegte Steigerung von Teil zu Teil, so dass bis zum Beginn der dritten Strophe eine extreme Zunahme der Dramatik erreicht wird. Dabei treten jeweils als neue Schicht auch neue musikalische Elemente hinzu: Zum am Anfang verwendeten Choral kommt das zweite Motiv Ber5b, dann erklingt ein dreistimmiger Satz, dann die Fanfaren und schließlich die Achtelfiguren.

Im zweiten großen Abschnitt sind die dritte bis sechste Strophe vertont; vor allem durch die Besetzung unterscheidet sich dieser Teil vom ersten Abschnitt A. Nun erscheinen erstmals die vier aus Blechbläsern bestehenden Orchester, die an den vier Ecken des Chor- und Orchesterkörpers aufgestellt werden sollen. Von den Blechbläsern verbleiben damit nur die Hörner im eigentlichen Orchester. Bockholdt führt hierzu aus:

„Am bekanntesten ist die Raumdisposition im Tuba mirum des Requiem: vier kleine Blasorchester sind um das große Orchester herum an vier Ecken (au Nord, à l’Est, à l’Ouest, au Sud) getrennt aufzustellen ... Es kommt nun darauf an, zu begreifen, dass alle diese von Berlioz gegebenen Hinweise nicht nur ‚aufführungspraktische‘ Hinweise sind, sondern das Innerste seiner Musik bezeichnen ... Berlioz ... bezeichnet den ‚Ausgangsort der Töne‘ als ‚konstitutiven Bestandteil‘ der Musik.“<sup>93</sup>

Außerdem treten hier zahlreiche Pauken in allen benötigten Stimmungen sowie weiteres Schlagwerk (zwei große Trommeln, Tamtams und Becken) hinzu, so dass eine sehr große und lautstarke Besetzung vorgesehen ist. Diese Raumwirkungen mithilfe der Blechbläser gerade an dieser Stelle erklärt sich natürlich durch den Text der dritten Strophe „Tuba mirum spargens sonum ...“. Zur Verwendung des Tamtams ist zu bemerken, dass es nur an zwei Stellen des Requiems eingesetzt wird, und zwar in diesem Satz an der Stelle „Judex ergo“ (T. 223) sowie im *Lacrymosa* beim Text „Judicandus homo reus“ (T. 179), so dass diese Erwähnungen des Richters und des Angeklagten in Beziehung zueinander gesetzt werden. Berlioz verwendet nach den Angaben in seiner Instrumentationslehre das Tamtam nur in Trauermusiken oder dramatischen Szenen höchsten Entsetzens<sup>94</sup>.

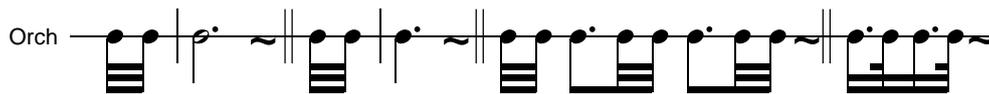
So wird diese Strophe auch durch eine extrem lange Einleitung vorbereitet, die ausschließlich den Blechbläsern vorbehalten ist. Die Einleitung wird durch ein Fanfaren-

---

<sup>93</sup> Vgl. [Bockholdt 1979b, S. 89].

<sup>94</sup> Vgl. dazu die Ausführungen und das Zitat in 7.6.1.

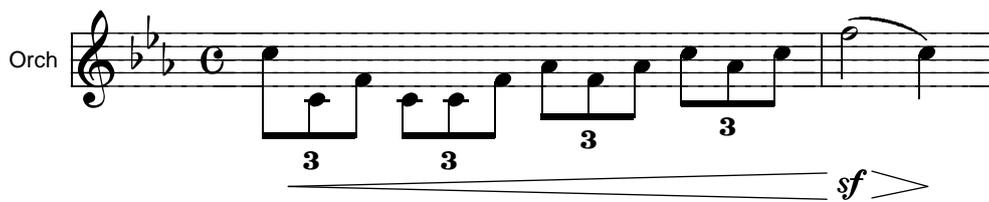
motiv geprägt, das in mehreren Varianten erscheint. Dabei erklingt das Motiv zunächst im dritten Orchester, und nacheinander treten immer mehr Instrumentengruppen mit Abwandlungen des Motivs hinzu. So liegen wieder zahlreiche Schichten übereinander, die den Satz durch die unterschiedlichen gleichzeitig erklingenden rhythmischen Gestaltungen immer komplizierter werden lassen, zusätzlich entsteht aber auch durch die anwachsende Besetzung ein *crescendo*, das zweimal hintereinander eine Steigerung hervorruft (T. 141–153 und 153–162).



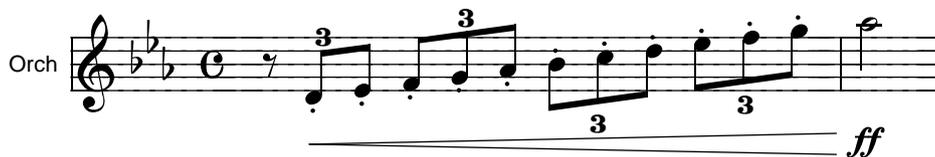
Notensbeispiel 8.87: Ber6a, *Dies irae* T. 142 ff.



Notensbeispiel 8.88: Ber6b, *Dies irae* T. 147 ff.



Notensbeispiel 8.89: Ber6c, *Dies irae* T. 153 ff.



Notensbeispiel 8.90: Ber6d, *Dies irae* T. 160–161

Die ersten Formen, also Ber6a und Ber6b, erklingen meistens als Tonrepetitionen, besitzen also klar Fanfarencharakter, wobei durch die rhythmischen Verkürzungen und eine Tempoerhöhung durch die Vorschrift *Poco a poco animato* eine Verdichtung des Geschehens und damit eine Steigerung erzielt wird. Eine harmonische Verdichtung unterstützt diese Wirkung. Die Abwandlungen Ber6c und Ber6d beinhalten durch die aufsteigende Melodik sowie die *crescendi* eine weitere Steigerung.

Das Fanfarenmotiv Ber6 wird – in einer erneuten Abwandlung – auch im anschließenden Chorteil wieder aufgegriffen, wo es im Bass erklingt. Hier wird der Klang noch durch Paukenwirbel verstärkt, die begleitenden Blechbläser erklingen hauptsächlich zwischen den einzelnen Phrasen des Basses. Die Zeile „coget omnes ante thronum“ wird mithilfe einer ansteigenden Linie (T. 173–174 und 175–176) und einer Temposteigerung dargestellt, wobei beim ersten Erklingen des Wortes „omnes“ ein Trugschluss erfolgt, dann aber doch noch der erwartete Ganzschluss (T. 178) folgt.

Die vierte Strophe erklingt zweimal an verschiedenen Stellen (s. o.); beim ersten Mal ist es ein imitatorischer Satz im Chor, verstärkt von Akzenten der Holzbläser und Hörner und untermalt von einem unheimlichen Grollen, das durch Tremoli im Violoncello und Triolenfiguren im Kontrabass entsteht. Auf diese Weise wird eine weitere Form von Ber6 (Ber6e) gebildet:



Notenbeispiel 8.91: Ber6e, *Dies irae* T. 180 ff.

Die Choreinsätze heben jeweils die Textzeilenanfänge, insbesondere das Wort „Mors“, hervor. In Verbindung mit der Dynamik (zunächst weitgehend leise) ergibt sich ein unheimlicher, drohender Eindruck. Diese Textstelle wird also genauso wie in den beiden Vertonungen Cherubinis gestaltet. Mit Einsetzen der dritten Zeile, also dem „Richten“, erfüllen sich die gehegten Befürchtungen; dies wird durch einen plötzlichen Umschwung in Form von Paukenschlägen und *fortissimo-piano*-Gegensätzen der Bläser und Streicher ausgedrückt. Nach wenigen Takten wechselt der Satz wieder zur ersten Zeile und mündet in einer großen Steigerung, die durch eine Doppeltextierung der zweiten und dritten Zeile einerseits wieder die Dramatik des „judicanti responsura“, andererseits aber auch bildhaft die Auferstehung, „Cum resurget creatura“ durch ein *crescendo*, aufsteigende Dreiklänge in allen Stimmen und schließlich rasante aufsteigende Leitern in den tiefen Streichern nachzeichnet.

In der fünften Strophe wird die Einleitung wieder verwendet; der Orchestersatz entspricht annähernd der Einleitung zur dritten Strophe (T. 202–239 ≈ T. 141–178), nun aber durch Texteinwürfe des Basses ergänzt, die musikalisch der dritten Strophe entsprechen. Hier entsteht also eine Verbindung zwischen Einleitung, dritter und fünfter Strophe.

Die Vertonung der sechsten Strophe entspricht weitgehend derjenigen der dritten Strophe; die Übereinstimmung ist nicht perfekt, aber deutlich erkennbar. An einer wesentlichen Textstelle der sechsten Strophe findet sich eine genaue Entsprechung: Die Worte „Judex ergo“ sind genauso wie die Worte „Tuba mirum“ vertont (T. 224 = T. 163), so dass die inhaltliche Verbindung zwischen dem Richter und seinem Hilfsmittel, der „Tuba“, verdeutlicht wird.

Ein auffallendes Merkmal der sechsten Strophe ist die Verwendung eines Kanons in der Art des bereits beschriebenen Satzprinzips 1, das also auch Berlioz benutzt.

Die Textzeile „nil inultum remanebit“, die ja verschiedene Interpretationen zulässt, ist bei Berlioz in ihrer Gesamtbedeutung erfasst, also nicht durch eine bildhafte Darstellung des einzelnen Wortes „Nichts“ gekennzeichnet, sondern durch die dramatische Drohung, die in dieser Ankündigung enthalten ist.

Der Satz endet mit einer Wiederholung der vierten Strophe, die nun ähnlich, aber nicht genauso wie beim ersten Erklingen vertont ist; damit wird das eigentliche Thema

bzw. der Anlass des Werkes – der Tod – hervorgehoben. Die Auferstehung ist hier in noch stärkerer Weise beschrieben: Der Chor, vom Orchestertutti im *fortissimo* begleitet, singt in extrem hohen Lagen (Sopran: b'', Alt: f'', Tenor I: b'); hier ist die Auferstehung vollzogen. Dann aber folgt nach den zahlreichen dramatischen Entwicklungen innerhalb des Satzes nun ein immer leiser werdendes Ausklingen, indem die Chorphasen immer kürzer werden und nur noch von Holzbläsern und Streichern begleitet werden. Der Satz endet mit der ersten Zeile der vierten Strophe „Mors stupebit et natura“, letztendlich siegt der Tod. Auffallend ist hier die Harmonik, denn in den letzten zehn Takten (T. 241–251) erfolgen mehrere Trugschlüsse vor dem eigentlichen Schluss:

|      |                |                |     |     |   |                     |    |   |     |                                 |    |                   |     |                             |     |    |   |    |
|------|----------------|----------------|-----|-----|---|---------------------|----|---|-----|---------------------------------|----|-------------------|-----|-----------------------------|-----|----|---|----|
| (Es) | T <sub>3</sub> | ∅ <sub>7</sub> | [T] | (D) | S | (D <sup>8-7</sup> ) | Tp | D | [T] | D <sub>3</sub> <sup>9&gt;</sup> | Sp | (D <sup>7</sup> ) | [S] | D <sub>9</sub> <sup>7</sup> | [T] | tG | s | T  |
|      |                |                | TS  |     |   | Ausweich.           |    |   | TS  |                                 |    |                   | TS  |                             | TS  |    |   | GS |

Nach insgesamt vier mehr oder weniger starken Trugschlüssen und einer Ausweichung nach c-Moll erfolgt der Ganzschluss in Form eines Plagalschlusses.

Der zweite Satz der *Sequenz*, *Quid sum miser* (Nr. 3), enthält die siebte, neunte und siebzehnte Strophe; Berlioz bricht also endgültig aus der offiziellen Reihenfolge aus<sup>95</sup>. Die Tonart ist gis-Moll – als Grundtonart eher ungewöhnlich –, das Tempo langsam, und die Besetzung besteht aus Männerstimmen (TTB), begleitet von Englischhörnern, Fagott, Violoncelli und Kontrabass, weist also nur tiefe Lagen bzw. dunkle Klangfarben auf. Weiterhin enthält der gesamte Satz nur dreifaches *piano* bis höchstens *mezzoforte* als Lautstärken. Der so erzeugte dunkle, fast düstere Klang passt zum Inhalt der vertonten Strophen.

Motivisch knüpft der Satz an den ersten Teil des vorigen Satzes an, da er ebenfalls auf den beiden Hauptmotiven Ber5a und Ber5b beruht. Hier werden sie bereits in der Einleitung kombiniert (wie in Nr. 2 in den Takten 53 ff., hier jedoch nur zweistimmig). Infolge der verhalteneren Dynamik (dieser Satz beginnt im *piano*, die Nr. 2 im *forte*) und der Tonart gis-Moll (im Gegensatz zu a-Moll) klingen bereits die Anfänge der beiden Sätze ganz unterschiedlich: Der Beginn der Nr. 3 wirkt dunkler und trotz der Zweistimmigkeit noch zurückhaltender als der Beginn der Nr. 2.

Der größte Teil des Satzes wird durch ein Chorsolo des ersten Tenors gestaltet, erst zum Schluss ab Takt 45,3 treten der zweite Tenor und der Bass hinzu. Instrumentalteile erklingen zunächst nur in den Pausen zwischen den Phrasen der Tenorstimme, die ansonsten unbegleitet ist, stockend verläuft und immer wieder nach wenigen Tönen abbricht, wodurch ein angstvoller Ausdruck entsteht. Fallende Linien im *dolce assai* wirken demütig bittend. Eine der wenigen besonders hervortretenden Stellen bildet das Wort „tua“, das in Takt 35 durch ein *crescendo*, einen Sprung zu einem relativ hohen Spitzenton (e') sowie ein *sforzato* betont wird. Genauso wird das Wort „illa“ („illa die“, also „an jenem Tag“) gestaltet. Auf diese Weise wird nochmals betont, dass die Menschen aufgrund ihrer Sündhaftigkeit die Ursache für den Leidensweg Jesu sind („Deinen Lei-

<sup>95</sup> Siehe Kapitel 7.8.2.

densweg“) und aus diesem Grund nun Angst vor „jenem Tag“ haben müssen. Dadurch wird weniger die Hoffnung auf Verzeihung als der kausale Zusammenhang zwischen Leidensweg und Jüngstem Gericht dargestellt. Zum Schluss findet noch eine Steigerung in Dynamik, Melodik und Tempo bis zum Wort „Gere“ statt (T. 40–45), das genauso wie die beiden Worte zuvor betont, aber durch den erstmaligen Einsatz des zweiten Tenors noch zusätzlich verstärkt wird. Diese Bitte wird so als Konsequenz aus der vorher geschilderten Sündhaftigkeit und daraus resultierender Angst aufgefasst. Die Hoffnung auf Erlösung scheint – bei Berlioz – jedoch vergeblich zu sein, denn bereits bei diesem Ausbruch erfolgt die Rückmodulation von H-Dur nach gis-Moll, dann folgt ein *decre-scendo*, die Melodie sinkt nun im Bass in tiefe Lagen, und es erfolgt ein Plagalschluss in Moll (noch getrübt durch die kleine Sexte der Subdominante) im dreifachen *piano*. Diese Zweifel drücken sich in der Harmonik bereits früher aus, beispielsweise in Form eines Trugschlusses auf dem Wort „securus“, so dass die Harmonik der Bedeutung des Wortes „sicher“ gerade zuwiderläuft (T. 21–24). Zur Verstärkung der Wirkung ist ein *de-cre-scendo* vorgeschrieben, und die Tonikaparallele, die zunächst mit einem Sextvorhalt erklingt, wird durch eine Fermate verlängert:

$$\textcircled{\text{H}} \quad \text{D}_{\frac{1}{3-1}} \quad \text{T} \quad \text{D}_{\frac{1}{3-1}} \quad [\text{T}] \quad \text{Tp}^{\widehat{6-5}}$$

Zwar ist der Satz vergleichsweise kurz, und es gibt keine auffallende Textgestaltung, durch den speziellen Klang und die besondere Textzusammenstellung wirkt der Satz jedoch sehr eindrucksvoll. Rushton bemerkt hierzu:

“After the apocalyptic ‘Tuba mirum’, ‘Quid sum miser’ is a reprise of the ‘Dies irae’ in the form of a ruin – not the ruin as a plaything of early-romantic Gothic revivalism, but ruin as a metaphor of abject penitence.”<sup>96</sup>

Die folgende Nr. 4 bildet textlich und auch musikalisch einen starken Kontrast zur Nr. 3: Der Satz weist eine große Besetzung auf und ist äußerst dramatisch. Er enthält die achte, neunte und sechzehnte Strophe, also drei Strophen mit dramatischem, bildhaftem Inhalt. Bei vielen Komponisten werden die achte und die sechzehnte Strophe in ähnlicher Weise oder sogar (fast) gleich vertont; Berlioz geht wesentlich weiter und handelt äußerst konsequent, indem er die Reihenfolge umstellt und diese verwandten Strophen in einem Satz zusammenfasst. Die neunte Strophe bildet diesbezüglich eine Ausnahme, durch ihre Wiederholung in diesem Satz stellt sie jedoch eine Verbindung zum vorigen Satz her.

Die Besetzung ist derjenigen des zweiten Teils der Nr. 2 ähnlich, da auch in der Nr. 3 Holzbläser, Pauken, Hörner und vier zusätzliche Orchester erscheinen, die aber hier abweichend und etwas kleiner besetzt sind; auch das Schlagwerk ist etwas reduziert, da auf das Tamtam verzichtet wird.

Der Satz gliedert sich in mehrere Abschnitte, so dass sich folgende Struktur ergibt:

---

<sup>96</sup> [Rushton 2001, S. 209]

|           |                     |                           |  |                          |         |           |
|-----------|---------------------|---------------------------|--|--------------------------|---------|-----------|
| 1-37      |                     |                           |  | 8. Str.                  |         |           |
| 1-16      | Chor                | Holz, Hr, Str             |  | 1. Z.                    | E       | (GS)      |
|           | Andante<br>maestoso |                           |  |                          |         |           |
| 16-25     | Chor                | Holz, Str                 |  | 2.+3. Z.                 | E - H   | (HS)      |
| 25-29     | Chor                | Holz, Hr, Str             |  | 3. Z.                    | Seq - E | (HS)      |
|           | Poco animato        |                           |  |                          |         |           |
| 30-37     | Chor                | Holz, Str                 |  | 8. Str.                  | E - Seq |           |
| 37-41     | Chor                | Holz, Str                 |  | 9. Str.                  | Seq - E | (GS)      |
|           | Ancora<br>animato   |                           |  |                          |         |           |
| 41-56     |                     |                           |  | 16. Str.                 |         |           |
| 41        | Überleitung         | Holz, Str                 |  |                          | E       |           |
| 42-56     | Chor                | Holz, Hr, Str             |  | 1.+2. Z.<br>+ „Voca me“  |         |           |
| 42-44     | Chor                | Holz, Hr, Str             |  | 1. Z.                    | E       |           |
| 45 ≈ 41   | Überleitung         | Holz, Str                 |  |                          | E       |           |
| 46-56     | Chor                | Holz, Hr, Str             |  | 1.+2. Z.<br>+ „Voca me“  | E - h   | (HS)      |
| 57        | GP                  |                           |  |                          |         |           |
| 58-75     |                     |                           |  | Einschub<br>Offertorium  |         |           |
| 58-63     | Chor                | Vc, Cb, Cl,<br>Fg, Hr     |  | „et ... lacu“            | unis. g |           |
| 64-72     | Chor                | Holz, Hr, Pk,<br>Str      |  | „Libera ...<br>obscurum“ | h       |           |
| 72-75     | Chor                | Hr, Fg, Tb,<br>Vc, Cb     |  | „Ne ...<br>Tartarus“     | E       | (HS Fer.) |
| 75,3-110  |                     |                           |  | 8. Str.                  |         |           |
| 75,3-85   | Chor                | Holz, Hr, Str             |  | 8. Str., 2.+3. Z.        | E       | (GS)      |
| 85,4-110  | Chor                | Tutti                     |  | 1.+3. Z.                 |         |           |
| 85,4-88   | Chor S              | Fl, Ob, Str               |  | „Salva me“               | fis     | (Dur-GS)  |
| 88,3-91   | Chor                | Tutti                     |  | 1. Z.                    | E       | (TS)      |
| 91,3-93   | Chor T              | Fg, Str                   |  | „Salva me“               | E       | (HS)      |
| 94-95     | Chor                | Tutti                     |  | 1. Z.                    | E       | (TS)      |
| 95,3-98   | Chor                | Fg, Pos, Str              |  | „Salva me“               | E       | (HS)      |
| 98,3-102  | Chor                | Tutti                     |  | 1. Z.                    | E       | (HS)      |
| 102,4-105 | Chor S              | Ob, Str                   |  | „Salva me“               | E       | (TS)      |
| 106-110   | Chor                | Holz, Hr,<br>Pos, Pk, Str |  | „fons<br>pietatis“       | E       | (Dur-GS)  |

Als prägnantes strukturelles Merkmal des Satzes lässt sich feststellen, dass die harmonischen Gruppen, die sich durch Tonartenverlauf und Kadenzbildungen ergeben, sehr oft nicht mit den textlichen und beide nicht immer mit den verschiedenen instrumentierten Teilen übereinstimmen. Dies bewirkt einen stetigen Fluss des Satzes und ein kontinuierliches Weitergehen, das sonst durch die ständigen Sprünge im Text und die wechselnde Instrumentierung behindert werden könnte. Das ist bekannterweise ein wesentlicher Unterschied zum barocken oder klassischen Satz, der sich durch Strukturierungen mithilfe von Kadenzbildung auszeichnet; jedoch findet sich diese Art der romantischen Harmonik normalerweise erst später, etwa bei Wagner<sup>97</sup>. Berlioz schlägt aber darüber hinaus erneut eine Brücke zwischen älteren und innovativen Techniken: Zwar wählt er fließende, Abschnittsenden überspannende harmonische Verläufe, gerade dabei aber benutzt er oft Mittel, die im Barock oder in der frühen Klassik häufig verwendet wurden, wie verschiedene Sequenztypen. So erscheinen hier etwa Terzfallsequenzen (T. 1–5), Quintfallsequenzen (T. 25–29), Terz-Quart-Sequenz bzw. Sekundstieg mit Zwischendominanten in Dur und Moll (T. 31–39), Fauxbourdon (T. 42 und 71–72), aber auch komplizierte doppeldeutige Sequenzen; ein Beispiel dafür sind die Takte 64 bis 70.

Die erste Deutung ist folgende:

$$C_{5}^{9>} \quad F_{3}^{9>} \quad G_{3}^{9>} \quad C_{9>}^{7} \quad F_{9>}^{7}$$

Durch enharmonische Vertauschung und die Umdeutung verminderter Akkorde erhält man die zweite mögliche Deutung:

$$D_{5}^{9>} \quad E_{5}^{9>} \quad F_{5}^{9>} \quad G_{5}^{9>} \quad A_{7}^{9>} \quad A_{9>-10}^{7} \xrightarrow{\text{chr.}} H_{9>-10} \xrightarrow{\text{chr.}} C_{9>-10}^{9>} \\ \textcircled{h} \quad \textcircled{D} \quad D^{8-7} \quad t$$

Also verwendet Berlioz zwar traditionelle harmonische Mittel, wandelt sie aber ab und reichert sie mit romantischer Harmonik an, um sie zu neuen strukturellen Entwicklungen zu nutzen.

Der Beginn des Satzes wird von einem Wechsel zwischen Fanfarenmotiven der Holzbläser und Hörner einerseits und homophonen Ausrufen des Chors „Rex“ andererseits geprägt; die Fanfare entspricht dem Chorruf und nimmt diesen vorweg (siehe Ber7). Diese Rufe im *fortissimo* in Verbindung mit der Anweisung *maestoso* und der Tonart E-Dur erzeugen einen festlichen, aber auch sehr starken, bestimmten und ehrfurchtgebietenden Eindruck. Es handelt sich dabei um eine sehr typische Art der Vertonung, die an Herrscherpreisungen der barocken Vertonungen anknüpft. Dabei steht die Preisung im Vordergrund, die eher angsteinflößende Wirkung des nachfolgenden „tremendae“

<sup>97</sup> Eine Ausnahme im deutschsprachigen Raum bildet Robert Schumann, bei dem sich ähnliche schweifende Klänge finden, die aber noch dichter an die klassische Harmonik angelehnt sind.

ist hier noch nicht zu spüren.

Holz, Hr

Chor

*ff*

Rex, rex,

(E) T Tp S

Notenbeispiel 8.92: Berlioz Ber7, *Rex tremendae* T. 1–5

Dies ändert sich schon in Takt 6, da hier der Text beim dritten Erklängen des Rufes „rex“ durch ein vorangestelltes „o“ ergänzt<sup>98</sup>, das *unisono* in den Frauenstimmen und im Tenor ohne jede Orchesterbegleitung erklingt und mit einem *crescendo* versehen auf das folgende „rex tremendae“ vorbereitet. Das Wort „tremendae“ ist stets durch bewegtere Rhythmen – entweder Achtelbewegungen oder scharfe Punktierungen – gekennzeichnet, was eine gewisse Unruhe verursacht. Das Wort „majestatis“ wird durch einen Anstieg in allen Stimmen, ein *fortissimo* und den Einsatz der Hörner vertont (T. 7–8) und erklingt auch im Folgenden meist auf langen, lauten Tönen (T. 8, 10 und 13) und häufig auf Spitzentönen (Chor: T. 8, Tenor: T. 13, Sopran und Tenor: T. 15). Diese Art der Vertonung findet sich auch bei Cherubini. Allerdings wird hier die starke preisende Wirkung durch die Harmonik etwas widerlegt, denn gerade beim Erreichen des Höhepunktes in Takt 8 erfolgt kein Ganzschluss, sondern ein Trugschluss:

(E) S<sup>6</sup> D<sup>7</sup> Tp

Damit wird der positive Eindruck doch erheblich getrübt, wodurch Zweifel an der uneingeschränkten Macht Gottes deutlich werden.

Die ganze Vertonung dieser Zeile (T. 9–16) wird durch punktierte Rhythmen im Orchester untermalt, die einerseits das Bild des königlichen Herrschers verstärken, andererseits aber auch Unruhe erzeugen und damit beide Aspekte des „Rex tremendae“ wiedergeben.

Mit der zweiten Zeile ändert sich die Vertonung: Es wird nach H-Dur moduliert, die Chorstimmen erklingen nacheinander mit aufsteigenden Dreiklangfiguren, und die Begleitung wirkt durch lange Haltetöne der Flöte und fast säuselnde, zarte Sechzehntelfiguren im *piano* verhalten, aber positiv.

Jedoch bleibt dieser Ausdruck nicht erhalten: Vertonen die meisten Komponisten gerade die dritte Zeile „Salva me ...“ besonders zart, bittend, aber fast immer hoffnungsvoll, so schlägt Berlioz – wieder – die entgegengesetzte Richtung ein: Der Satz wird

<sup>98</sup> Vgl. Kapitel 7.8.2.

durch die Angabe *poco animato* bewegter, zusätzlich münden die Sechzehntelfiguren der Streicher nun in melodisch immer weiter ansteigende, erregte Tremoli, verbunden mit einem *crescendo* bis zum *fortissimo*. Auch die Harmonik wird farbiger und raumgreifender, denn hier erklingt eine der bereits genannten Sequenzen, in diesem Fall eine Quintfallsequenz:

$$D\frac{9}{3}\frac{7}{7} > \quad G\frac{9}{3}\frac{7}{7} > \quad C\frac{9}{3}\frac{7}{7} > \quad F\frac{9}{3}\frac{7}{7} > \quad A^7_{9 >}$$

Durch die Verwendung verminderter Septakkorde erfolgt wiederum die Verbindung von barock-klassischer und romantischer Harmonik.

Somit findet hier eine große Steigerung und damit eine Zunahme der Unruhe statt; die Vertonung zeigt nichts von dem sonst üblichen Gottvertrauen und der Innigkeit, sondern drückt eher wachsende Angst aus. Weiterhin erklingt hier eine dringende Aufforderung statt einer demütigen Bitte.

Nach einer Generalpause folgt eine Wiederholung der gesamten Strophe in noch bewegter Form durch die Vorschrift *Ancora un poco animato*, einen imitatorischen Chorsatz, durchgehendes *crescendo*, Sechzehntelfiguren der Streicher und eine erneute harmonische Sequenz.

Erstaunlicherweise erfolgt mit dem Strophenende kein musikalischer Schluss, sondern es findet ein direkter Übergang zur neunten Strophe statt, indem die harmonische Sequenz weitergeht, sowohl der imitatorische Chorsatz als auch die Begleitung beibehalten werden und auch das *crescendo* fortgeführt wird. Damit wird hier die neunte Strophe auch ganz anders vertont als bei ihrem ersten Erklingen im vorigen Satz; nun zeigt sie den gleichen unruhigen, angstvollen, aber auch auffordernden Charakter wie die achte Strophe bei deren zweitem Erklingen (T. 30–37). Die Wiederholung dieser beiden Strophen scheint in diesem Fall – ähnlich wie in *CherubiniRc* und *CherubiniRd!* – als Träger einer groß angelegten Steigerung auf die sechzehnte Strophe hin zu dienen. Statt einer instrumentalen Einleitung und Vorbereitung wie im Fall der dritten Strophe benutzt Berlioz hier eine Textwiederholung. Damit ist die Häufigkeit des Textes in diesem Fall nicht als Aufwertung der Bedeutung des Textinhalts zu sehen, sondern eher als musikalisches Mittel.

Die Worte „Confutatis maledictis“ sind zweimal jeweils homophon im *fortissimo* (T. 42 und 46) vertont, dann wird das Geschehen durch einen Einschub sowohl textlicher als auch musikalischer Art unterbrochen, indem das Wort „Jesu“ im *pianissimo* im nur von Holzbläsern begleiteten Chor erklingt (T. 43 und 47). Diese Einwürfe können sich jedoch nicht durchsetzen, die erste und nun auch die zweite Zeile der Strophe werden noch mehrfach wiederholt, zunächst in einem imitatorischen Satz im Satzprinzip 1 (T. 48–51), dann homophon in synkopiertem Rhythmus, durchgehend im *fortissimo* und von Sechzehntelfiguren in den Streichern begleitet. Obwohl hier also Blechbläser und Pauken schweigen, ist das musikalische Geschehen äußerst dramatisch. In Takt 56 beginnt die dritte Zeile „Voca me“ zunächst noch auf die gleiche Art und Weise (eine sehr

ungewöhnliche Vertonung dieser Stelle, ebenso wie schon die des verwandten „Salva me“, s. o.) – dann aber endet die Musik abrupt mit einer Generalpause, und der Rest dieser Zeile entfällt völlig. Hier geht Berlioz noch weiter als an der entsprechenden Stelle in der achten Strophe: Statt im Text fortzufahren, folgt nach der Generalpause die bemerkenswerteste Abwandlung des Textverlaufs in Form eines Einschubs eines Textstückes aus dem *Offertorium* mitten in den Sequenztext (T. 58–75)<sup>99</sup>. Dieser Textabschnitt scheint zunächst in keinem Zusammenhang zum Text der sechzehnten Strophe zu stehen, enthält aber ebenso wie die zum Teil ausgelassene dritte Zeile „Voca me cum benedictis“ die Bitte um Befreiung von Höllenqualen, so dass er diese ersetzen kann. Nun stellt sich die Frage, welche musikalische Umsetzung damit verbunden ist.

Zuerst erscheint ein starker Kontrast zum vorigen Abschnitt: Über einem gehaltenen tiefen G in Violoncello und Kontrabass singt der Chor *unisono*, von einer Pause unterbrochen, die Worte „et de profundo lacu“, dann findet eine der sechzehnten Strophe ähnliche Steigerung durch Sechzehntelfiguren, imitatorischen Satz und *crescendo* statt. Dieser Text erlaubt durch seine bilderreiche Sprache eine wesentlich dramatischere, ebenfalls bildhafte Vertonung als die ersetzte Sequenzzeile. Der Höhepunkt ist beim Wort „cadam“ erreicht, das wiederum innerhalb des *Offertorium*textes eine Abwandlung und Subjektivierung durch die Ich-Form bildet. Gerade diese Textänderung wird auch musikalisch durch den Spitzenton von fast eineinhalb Takten Länge, das *fortissimo* und den in diesem Satz erstmaligen Einsatz der vier Blechorchester und Pauken betont. Nach diesem Höhepunkt erfolgt eine bildliche Ausdeutung der Worte „ne absorbeat me Tartarus“, insbesondere des Wortes „Tartarus“, indem nur der Bass singt und in eine sehr tiefe Lage absteigt.

Danach erfolgt eine Rückkehr zum Sequenztext: Zunächst erklingt eine durch die Angaben *piano* und *dolce* eher zarte, wenn auch durch Sechzehntelrepetitionen der Holzbläser sowie durch Synkopen der Streicher etwas unruhige Vertonung der zweiten und dritten Zeile der achten Strophe. Auch dieser Abschnitt könnte aufgrund der beschriebenen inhaltlichen Verwandtschaft der Textteile als weitere Substitution der dritten Zeile der sechzehnten Strophe angesehen werden, zumal die Bitte „Salva“ durch imitatorische Einsätze besonders eindringlich erklingt.

Der Satz endet mit einem ausgedehnten Wechselspiel zwischen eben dieser Bitte „Salva“, als zartes leises Seufzermotiv von nur jeweils einer Chorstimme vorgetragen, von Holzbläsern und Streichern begleitet, und den gewaltigen, bereits vom Beginn des Satzes bekannten Rufen „Rex tremendae majestatis“. Dabei erfolgen mehrere Trugschlüsse jeweils auf dem Wort „majestatis“. Hier findet allerdings eher ein Wettstreit zwischen musikalischen Ausdrucksweisen statt, der aber auch als Kampf zweier unterschiedlicher Gottesvorstellungen gesehen werden kann: Gott als gewaltiger Herrscher oder als Gott der Gnade und der Vergebung. Das Ende des Satzes wird schließlich tatsächlich durch die vollständige dritte Zeile der achten Strophe gebildet – sogar in zahlreichen

<sup>99</sup> Dieser Einschub wurde bereits in Kapitel 7.8.2 erläutert.

Wiederholungen<sup>100</sup> –, die somit den Sieg davonträgt.

Der nächste (mit 74 Takten eher kurze) Satz enthält die zehnte bis fünfzehnte Strophe. Da Berlioz ansonsten praktisch keine fugierten Sätze schreibt, ist es erstaunlich, hier einen fugierten Vokalsatz zu finden, der dazu noch ohne instrumentale Begleitung, also *a cappella* erklingt. Eine Erklärung könnte sein, dass Berlioz offenbar den Inhalt dieses Mittelteils für weniger wichtig oder sogar zweifelhaft hielt und ihn deshalb auf diese Weise vertonte: Er bringt so den gesamten Text in extrem kurzer Zeit unter, verwendet eine von ihm sonst verachtete, da nach seiner Meinung veraltete musikalische Form und drückt dadurch sein Missfallen aus, und schließlich leidet die Textverständlichkeit stark unter dem polyphonen Satzprinzip, so dass die Bedeutung des Textes nur schwer wahrgenommen werden kann.

Trotzdem handelt es sich hier nicht um eine Fuge im strengen Sinn, denn Berlioz gibt dem Satz wiederum eine eigene Prägung und lockert ihn durch Mehrfachtextierungen sowie ostinate Figuren auf.

Es gibt zunächst ein Fugenthema:

SA *pp* Quae - rens me, se - dis - ti las - - sus

Notenbeispiel 8.93: Ber8, *Quaerens me* T. 1–4

In diesem Thema drückt sich bereits eine gewisse Ambivalenz bezüglich der Tonart aus, denn es beginnt in A-Dur, endet aber offen, denn durch die Melodik wären sowohl D-Dur als auch h-Moll oder fis-Moll möglich. Dies nimmt ein wesentliches Merkmal des gesamten Satzes vorweg, da selten eine Grundtonart über längere Zeit bestehen bleibt; meist herrscht ein ständiges Schwanken zwischen A-Dur und h-Moll vor.

Ein weiteres Thema erscheint in der zwölften Strophe, das sich durch seine Molltonalität und die fallende Melodik auszeichnet, was ihm einen klagenden und somit zum Text „Ich seufze wie ein Angeklagter“ passenden Ausdruck verleiht:

TII *f* In - ge - mis - - co tan - quam re - us

Notenbeispiel 8.94: Ber9, *Quaerens me* T. 31–33

<sup>100</sup> Siehe Kapitel 7.8.2.

Schließlich tritt noch ein rhythmisches Ostinato auf jeweils einem Ton hinzu:

Pre - ces me - ae                      non sunt dig - nae

Notenbeispiel 8.95: Ber10, *Quaerens me* T. 42 ff.

Es ergibt sich folgende Struktur:

|         |         |                      |              |               |           |
|---------|---------|----------------------|--------------|---------------|-----------|
| 1-17    |         |                      | 10. Str.     | A - h         | (GS)      |
| 1       | SA      | Ber8                 |              | in A          |           |
| 4       | B       | Ber8                 |              | in D          |           |
| 8       | T       | Ber8                 |              | in A          |           |
| 12      | T       | Ber8                 |              | in h          |           |
| 17-30   |         |                      | 11. Str.     | h - A - h - A | (HS)      |
| 17      | SA      | Ber8                 |              | in h          |           |
| 20      | B       | Ber8' <sup>101</sup> |              | in A/E        |           |
| 23      | T       | Ber8                 |              | in D          |           |
| 27      | SA      | Ber8                 |              | in D          |           |
| 30,4    | GP      |                      |              |               |           |
| 31-42   |         |                      | 12. Str.     | a - C - a     | (GS)      |
| 31      | TII     | Ber9                 |              | auf e'        |           |
| 32      | TI      | Ber9                 |              | auf f'        |           |
| 33      | A       | Ber9                 |              | auf h'        |           |
| 34      | S       | Ber9                 |              | auf c''       |           |
| 35      | BII     | Ber9                 |              | auf d         |           |
| 36      | BI      | Ber9                 |              | auf e         |           |
| 39      | SATTBII |                      |              |               | (GS in C) |
| 39-42   | BI      | Überl.               |              | → a           | (GS)      |
| 42-58   |         |                      | 10.+14. Str. | A - h         | (GS)      |
| 42-57   | SA      | Ber8                 | 10. Str.     | in A          |           |
| 42,2-48 | BB      | Ber10                | 14. Str.     | auf A         |           |
| 45-49   | TT      | Ber8                 | 10. Str.     | in D          |           |
| 49-53,1 | BB      | Ber8                 | 10. Str.     | in A          |           |
| 49,2-52 | TT      | Ber10                | 10.+14. Str. | auf e('), a   |           |
| 53-58   | TT      | Ber8                 | 10. Str.     | in h          |           |
| 53,2-54 | BB      | Ber10                | 10.14. Str.  | auf Gis       |           |

<sup>101</sup> Ber8' beginnt auf dem Ton e; hier werden die Intervalle tonal angeglichen, so dass das Motiv mit einem Quartsprung beginnt.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|         |        |         |                    |               |      |
|---------|--------|---------|--------------------|---------------|------|
| 55-58   | SATTBB | Schluss | 10. Str.           | h             | (GS) |
| 58-64   |        |         | 13. Str.           | h - A -h      | (GS) |
| 58      | SA     | Ber8    | 13. Str., 1. Z.    | in h          |      |
| 58,2    | BB     | Ber10   | 13. Str.           | auf H, e, fis |      |
| 61      | TT     | Ber8    | 13. Str., 3. Z.    | in E/A        |      |
| 63,4-74 |        |         | 15. Str.           | h - A         | (GS) |
| 63-69   |        |         | 1.+2. Z.           |               |      |
| 63-69   | SA     |         |                    |               |      |
| 63-69   | BB     | Ber8    |                    |               |      |
| 63,2-69 | TT     | Ber10   |                    |               |      |
| 69,4    | GP     | Fermate |                    |               |      |
| 70-74   | SATTBB | Schluss | 3. Z.              |               |      |
| 70-71,2 | SATTBB |         | „Statuens“         | A             | (GS) |
| 71,3+4  | GP     |         |                    |               |      |
| 72-74   | SATTBB |         | „in parte dextra!“ | A             | (GS) |

In den ersten beiden Abschnitten sind zwei relativ normale fugierte Sätze zu beobachten, die auf Ber8 basieren, einmal in A-Dur, einmal in h-Moll beginnen und die gleiche Einsatzabfolge (SA, B, T) aufweisen. Ab Takt 31 erklingt ein weiterer fugierter Satz, aber nun sechsstimmig und mithilfe des neuen Motivs Ber9 gebildet. Der bis dahin zurückhaltende Satz wird hier ausdrucksvoller; insbesondere die Sekundreibungen zwischen jeweils zwei Einsätzen rufen einen gequälten Ausdruck hervor<sup>102</sup>.

Es gibt in diesem Satz nicht nur Mehrfachtextierungen, sondern auch musikalische Schichtenbildungen, vor allem im vierten Abschnitt. Dort liegen drei Stimmgruppen übereinander; wobei jeweils zwei im Satzprinzip 1 die zehnte Strophe singen und die dritte ein Ostinato bildet. Dieses Ostinato bewegt sich zwischen Monotonie und eindringlicher Beschwörung; es erinnert ein wenig an die Deklamationen von Mönchen.

Im letzten Teil ist in den Takten 67 bis 68 das Wort „me“ durch einen lange gehaltenen hohen Ton in Sopran und Alt hervorgehoben, wieder wird also die subjektive Komponente besonders betont.

Die Nr. 6, *Lacrymosa*, ist der letzte Satz der *Sequenz*, in dem sehr ausführlich die letzten drei Strophen vertont sind. Dabei entspricht die musikalische Struktur dem, was bereits in Kapitel 7.8.2 beobachtet wurde: Die achtzehnte und die neunzehnte Strophe sind zusammenhängend, teilweise ineinandergreifend, manchmal als Doppeltextierung, teilweise aber sogar innerhalb einer Stimme gemischt und vor allem extrem umfangreich vertont (von den 201 Takten entfallen 184,5 auf diesen Teil des Textes), während die

<sup>102</sup> Die gleiche Art der Vertonung – Einsätze in Sekunden mit punktiertem Rhythmus – findet sich übrigens in Felix Mendelssohn-Bartholdys Oratorium „Elias“ op. 70, im Chor Nr. 20 „Dank sei Dir, Gott“, dort mit dem Text „Doch der Herr (ist noch größer)“, T. 65–68, 82–85 und 92–95; der „Elias“ entstand jedoch ca. zehn Jahre nach Berlioz' Requiemvertonung.

zwanzigste Strophe nur kurz im Mittelteil erscheint und nur 16,5 Takte umfasst. Auch die Vertonung hebt nicht die Tatsache auf, dass dieser Text vergleichsweise selten erklingt. Auffallend ist außerdem, dass die neunzehnte Strophe nur unvollständig erscheint<sup>103</sup>.

Es ergibt sich folgende Struktur:

|                      |              |                              |                |                       |      |
|----------------------|--------------|------------------------------|----------------|-----------------------|------|
| A 1-42               | Chor         | Holz, Hr, Str                | 18.+19. Str.   | a C G e G D h e C a C | (GS) |
| B 42-74              | Chor         | EnglHr, Hr,<br>Fg, GrTr, Str | 18.+19. Str.   | C d C                 | (GS) |
| C 74-90              | Chor         | Fl, EngHr,<br>Hr, Fg, Str    | 20. Str.       | C e                   | (GS) |
| A' 91-124<br>≈3-36   | Chor         | Tutti ohne<br>Bk, Tamtam     | 18.+19. Str.   | a C G e G D h e C a   | (GS) |
| B' 124-156<br>≈42-74 | Chor         | Holz, Hr, Tb,<br>Str         | 18.+19. Str.   | A h A                 |      |
| D 155-193            | Chor         | Tutti ohne<br>GrTr           | 18.+19. Str.   | B F C a B A           | (GS) |
| 194-201              | Chor<br>Coda | Tutti ohne<br>Bk, Tamtam     | 18. Str. 1. Z. | A                     | (GS) |

Der Satz ist sehr unruhig, dabei aber stets weiterfließend, so dass kaum klare Unterabschnitte festzustellen sind; dies entspricht auch der ineinander verflochtenen Textgestaltung. Auch die Harmonik unterstützt diese Wirkung, da sich die Akkorde häufig überschneiden. Auch großräumig betrachtet, lässt sich feststellen, dass der Tonartenverlauf nicht der soeben dargestellten Struktur entspricht, da die tonartlich abgegrenzten Teile nicht mit den formalen Abschnitten übereinstimmen:

| Takt | Tonart | Takt | Tonart | Takt | Tonart |
|------|--------|------|--------|------|--------|
| 1    | a      | 58   | d      | 118  | C      |
| 7    | C      | 63   | C      | 121  | a      |
| 8    | G      | 83   | e      | 125  | A      |
| 10   | e      | 90   | a      | 141  | h      |
| 18   | G      | 94   | C      | 146  | A      |
| 19   | D      | 96   | G      | 155  | B      |
| 21   | h      | 98   | e      | 157  | F      |
| 25   | e      | 105  | G      | 167  | C      |
| 28   | C      | 107  | D      | 171  | a      |
| 32   | a      | 109  | h      | 179  | B      |
| 37   | C      | 113  | e      | 182  | A      |

<sup>103</sup> Siehe dazu die Erläuterung in Kapitel 7.8.2.

Dabei entsteht trotzdem eine relativ klare Struktur in vertikaler Richtung, da Berlioz nach schon bekannter Weise verschiedene motivische (rhythmische, melodische und hier auch harmonische) Schichten von einzelnen Instrumenten- oder Vokalstimmengruppen übereinander legt. Es gibt einige prägnante Motive, die den gesamten Satz bestimmen.

Im Orchester erscheinen regelrechte Begleitmodelle, die die verschiedenen Abschnitte prägen:

The image shows a musical score for four instruments: Holz (Woodwinds), Hr (Horns), VI I+II, Vla (Violins I+II, Viola), and Vc, Cb (Violoncello, Contrabass). The score is in 9/8 time. The Holz part starts with a rest, followed by a melodic phrase starting on a quarter rest, marked with a forte (f) dynamic and an accent (>). The Hr part has a rest, followed by a melodic phrase starting on a quarter rest, marked with a forte (f) dynamic. The VI I+II, Vla part has a rest, followed by a melodic phrase starting on a quarter rest, marked with a fortissimo (ff) dynamic. The Vc, Cb part has a rest, followed by a melodic phrase starting on a quarter rest, marked with a fortissimo (ff) dynamic and a triplet (3) over the notes.

Notenbeispiel 8.96: Ber11, *Lacrymosa* T. 1–2

Die Motive in den Bläsern erscheinen in melodischen Abwandlungen, meist jedoch leittonig. Die Akkorde der hohen Streicher und der Hörner entsprechen natürlich immer der jeweiligen Melodik, und die Auftakte der tiefen Streicher verlaufen meist ansteigend. Dieses Begleitmodell erscheint jeweils in Teil A (T. 1–34 und 91–122) und besteht immer aus den gleichen an feste Instrumentengruppen gebundenen Schichten.

Zu diesem Orchestersatz tritt ab Takt 3 als weitere Schicht der Chorsatz hinzu.

Darüber hinaus treten in der Orchesterbegleitung Achtel- und Sechzehntelrepetitionen oder -figuren auf sowie als weitere Steigerung Tremoli und Paukenwirbel. Diese werden ansatzweise bereits in Teil A verwendet: in Verbindung mit dem Wort „judicandus“, um die Angst des Angeklagten darzustellen (T. 10: VII, T. 21: VII und VIII, T. 32: VII, Vla und Vc) sowie als Schlusssteigerung (in T. 36–41: VII, VIII und Vla). Achtelrepetitionen und Sechzehntelfiguren der Streicher prägen dann die gesamte Begleitung des B-Teils, in dem der gleiche Text wie in Teil A vertont wird, der aber durch diese Begleitung an Bewegung und Unruhe zunimmt. Dies geschieht auch in B' im Vergleich zu B.

Im Chor gibt es ein Motiv, im Folgenden Ber12, das in zahlreichen melodischen und teilweise auch rhythmischen Abwandlungen erscheint und sowohl in Teil A als auch in Teil B auftritt:

Notensbeispiel 8.97: Ber12 (Originalgestalt), *Lacrymosa* T. 3–5

Die wichtigsten Abwandlungen von Ber12 finden sich in den Takten 8, 11 und 13. Das Motiv ist trotz der Veränderungen immer deutlich zu erkennen; charakteristisches Merkmal sind die fallenden Linien in Achtelnoten. Auch hier drücken die Einsätze auf dem höchsten Ton mit diesen anschließenden fallenden Linien Klage aus, hier weniger demütig als vielmehr wütend oder verzweifelt. Dieses Motiv dient als übergreifendes und alle Teile verbindendes Element, da es in allen Abschnitten erscheint.

Ein zweites Chormotiv tritt vor allem in Teil B auf; es erscheint als Vorgriff zwar schon in leicht abgewandelter Form am Ende von Teil A (T. 36), bildet dort aber eine Vorbereitung auf Teil B, wo es in Originalgestalt (ab T. 43) das musikalische Geschehen bestimmt.

Notensbeispiel 8.98: Ber13, *Lacrymosa* T. 43–44

Dies Motiv wirkt schon wegen der Vorschriften *piano* und *dolce assai*, aber auch durch die gefällige Melodik eher zart und verhalten, was aber durch die unruhige Begleitung (s. o.) relativiert wird und sich im Verlauf des Satzes auch zunehmend verändert.

Insgesamt entspricht diese Art der Vertonung nicht den häufig beobachteten zart klagenden, schwingenden Vertonungen, obwohl bei der Wahl der Taktart mit einem  $\frac{9}{8}$ -Takt dieser Tradition Rechnung getragen wurde; die große Besetzung mit Holz- und vor allem Blechbläsern, Pauken und weiterem Schlagwerk<sup>104</sup> sowie der unruhige, erregte Charakter des Satzes widersprechen dem jedoch.

Innerhalb des Satzes zeigen sich jeweils Teil A' als Steigerung im Vergleich zu A und Teil B' als Steigerung von B – denn obwohl die Teile sich strukturell und harmonisch entsprechen, unterscheiden sie sich in der Instrumentation und auch im Chorsatz. Die Harmonik betreffend sind die beiden A-Teile gleich, B' entspricht B, allerdings transponiert. In A' ist die Orchestration üppiger als in A, in B' ist auch der Chorsatz abgewandelt, indem die Stimmen anders verteilt und durch eine zusätzliche Stimme ergänzt sind.

A ist größer besetzt als B, und A wirkt zunächst auch wesentlich dramatischer und lauter als B, wo eine kleinere Besetzung und als Dynamik *piano* vorgeschrieben sind,

<sup>104</sup> Siehe Kapitel 7.8.3.

wo jedoch durch die Zunahme der Bewegung eine unterschwellige Unruhe statt der vordergründigen Dramatik in A entsteht.

In A wird das Wort „judicandus“ besonders betont, einerseits durch die bereits beschriebene Begleitung, andererseits auch durch neue Motivik des Chors, da stets bei diesem Wort aufsteigende chromatische Linien erscheinen, die die herannahende drohende Verurteilung untermalen; woraufhin bei „homo reus“ wieder die Klage in Form einer Abwandlung von Ber12, also als absteigende Linie, erklingt. Diese Gestaltung findet sich wiederholt und ist dadurch sehr einprägsam.

In B ist das Wort „resurget“ durch einen Quintsprung nach oben – inmitten von schrittweisen Fortgängen – in Verbindung mit einem dynamischen Schweller charakterisiert. Im Laufe des Abschnitts findet auch insgesamt eine dynamische Steigerung (ab T. 62 durch *sforzato* mit nachfolgendem *decrescendo*, ab T. 69 durch Schweller auf jedem Takt) und eine Zunahme der Bewegung in Form von Sechzehntelfiguren der ersten Violine (ab T. 69, bis dahin erklangen Achtel) statt.

Die Betonung dieser Worte deutete sich bereits durch die ungewöhnliche Textbehandlung in diesen Strophen an<sup>105</sup>, wird nun aber durch musikalische Mittel intensiviert.

Teil C enthält wieder die auf gleiche Weise wie in B dargestellte unterschwellige Unruhe, was im Gegensatz zum Text der zwanzigsten Strophe steht. Als Bild für die Ruhe könnten dagegen der verwendete Orgelpunkt bzw. die ostinaten Figuren angesehen werden. Hervorgehoben werden die Zeilenanfänge „Pie“ sowie „dona“ durch imitatorische Einsätze. Das einzige *crescendo* erklingt bei „eis“, die Verstorbenen werden dadurch „gewürdigt“. Das angefügte Wort „aeternam“ erklingt nur im Bass und wird über den Schluss des Teiles hinaus – als bildhafte Darstellung der Ewigkeit – bis in den nächsten Abschnitt A' hinein gehalten.

A' entspricht harmonisch und in den Chorstimmen genau A (T. 91–124 = T. 3–36, die Überleitung von T. 36–42 in A fehlt hier, da B' in einer anderen Tonart steht), ist aber anders instrumentiert: Die Töne der Hörner in Motiv Ber11 erklingen hier nicht nur in den sich im normalen Orchester befindenden Hörnern, sondern nacheinander auch jeweils einmal in allen vier zusätzlichen Blechorchestern, wodurch nicht nur der Klang der Hörner verstärkt wird, sondern tatsächlich eine Raumwirkung entsteht. Ab Takt 102 treten an den gleichen Stellen noch die Pauken hinzu, und ab Takt 113 erklingen alle vier Blechorchester und die Pauken gemeinsam, was eine zweimalige weitere Klangverstärkung bedeutet.

B' entspricht harmonisch B, allerdings hier in A-Dur statt in C-Dur. Die Struktur und die Motivik sind gleich, aber die Stimmen sind anders verteilt, und der Satz ist um zusätzliche unabhängige Stimmen ergänzt: Der Tenor hat nun eine eigene Stimme, deren Einsatz immer zwischen den imitatorischen Frauenstimmen und der Bassstimme erfolgt, so dass der Satz komplizierter und vielschichtiger wirkt. Die Instrumentation ist verändert: In B spielen Streicher, Englischhorn, Horn und Fagott, in B' Streicher, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Blech. Dies ergibt, in Verbindung mit der Tonart,

---

<sup>105</sup> Siehe Kapitel 7.8.2.

einen lautereren und helleren Klang. B' ist also ebenfalls im Klang, aber auch durch die Tonart und Zunahme der Polyphonie gesteigert. Auch der Schluss ist anders gestaltet und leitet mit einem *crescendo* in den ganz neuen Teil D über. Dieser verwendet ebenfalls Motiv Ber12 im Chor, jedoch eine durchgehende homophone Bläserbegleitung (statt Ber11) mit den gesamten Holzbläsern und zusätzlichem Blech, die Streicher spielen erregte aufsteigende Sechzehntelfiguren und ab Takt 166 Tremoli in extrem hohen Lagen. Dazu erklingen Paukenwirbel. Der Chor singt – als traditionelles Mittel der Schlusssteigerung! – in den Takten 164 bis 168 *unisono*, und ab Takt 171 ist der Chor dann erstmals sechsstimmig. Somit bildet dieser Abschnitt wiederum eine dramatische Steigerung.

In den Takten 189 ff. erklingen gleichzeitig die Worte „lacrymosa“ und „dies“, um die Verbindung nochmals deutlich zu machen, untermalt von Streicherfiguren, die halbtönige Wechselnoten als Sechzehntel spielen, und zwar im Wechsel Dis - leere E-Saite, was einen geradezu schrillen Klang ergibt.

Der Satz und damit die *Sequenz* endet mit einer Art Coda, die nochmals die erste Textzeile der achtzehnten Strophe enthält, und in einem letzten großen Ausbruch erklingen – in einzelnen Silben hervorgebracht, durch Pausen getrennt – die Worte „dies illa“ sozusagen als Sinnbild allen Übels und Kernaussage des Satzes. Die verzweifelte Klage und Angst ist hier extrem ausführlich und mit allen verfügbaren – sowohl textlichen als auch musikalischen – Mitteln dargestellt.

Die *Sequenz* ist insgesamt äußerst umfangreich vertont. Berlioz verwendet zahlreiche verschiedene Orchesterbesetzungen, wobei die Instrumentation auch innerhalb der Sätze häufig wechselt. Die Besetzungen sind teilweise riesig. Auch die Satztechnik wechselt ständig zwischen homophonem und polyphonem Satz, dem Modell mit Schichten, Satzprinzip 1 (4. Str., 1.+2. Z.; 6. Str.; 16. Str., 1. Z.) und Formen der Mehrfachtextierung im polyphonen oder homophonen Satz. Somit entsteht eine dramatische, abwechslungsreiche und sehr bildhafte Vertonung. In Bezug auf bildhafte Darstellungen hebt Berlioz besonders diejenigen Textabschnitte hervor, die die Schrecken des Jüngsten Gerichts beschreiben. Die Selbstanklagen und Zweifel der Menschen wie auch die Bitten um Vergebung werden dagegen stark vernachlässigt.

Wie gerade die *Sequenz* dieses Werkes teilweise aufgenommen wurde, zeigt sich an einem Zitat von Alfred Schnerich, der sich besonders drastisch ausdrückt, mit dieser Ansicht jedoch keinesfalls allein stand:

„Zu ‚liturgischen Ungeheuern‘ gehören die berühmten Requiems von Berlioz und Verdi. ... Berlioz' Requiem (1837) ist doch eigentlich nur ob des unerhörten Spektakels der Bläser im *Tuba mirum* geschrieben. Im übrigen läßt es uns doch recht gleichgültig. ... Unglaublich verballhornt ist der Text. Im *Dies irae* werden z. B. Stellen aus dem *Offertorium* vorausgenommen. Das Requiem ist unbedingt eines der schwächeren Werke des genialen Koloristen.“<sup>106</sup>

Dieses Zitat zeigt deutlich die Einstellung Schnerichs (und auch anderer Musikwissenschaftler und -kritiker). Es scheint jedoch zu einfach zu sein, Berlioz' Umgang mit

<sup>106</sup> [Schnerich 1909, S. 96]

dem Text und auch seine musikalische Umsetzung schlicht mit Sorglosigkeit oder Nachlässigkeit, ja sogar mit kompositorischer Schwäche oder Sensationsgier erklären zu wollen. Wie die Analyse gerade der *Sequenz* in *BerliozGMM* gezeigt hat, beabsichtigte Berlioz ganz offensichtlich bestimmte Schwerpunktsetzungen und wollte seine persönliche Sichtweise des liturgischen Textes deutlich machen. Dies blieb jedoch nicht nur seinen Zeitgenossen, die ihm – oder wenigstens seiner Requiemvertonung – größtenteils die Anerkennung versagten<sup>107</sup>, sondern auch Musikwissenschaftlern bis ins 20. Jahrhundert hinein verborgen, oder es kam ihnen so unerhört vor, dass sie keine genaue Analyse des Werkes wagten.

### 8.4.7 Zusammenfassung

Wie sich gezeigt hat, gibt es in den betrachteten Werken sehr unterschiedliche Arten der Vertonung. Trotzdem lassen sich einige allgemeine Tendenzen beobachten:

In den meisten Werken sind Anfang und Schluss der *Sequenz* ausführlich, bildhaft und dramatisch vertont, wohingegen der Mittelteil – der sich in den einzelnen Werken an unterschiedlichen Stellen vom Anfangs- und Schlussteil abgrenzt – eher weniger und kürzer behandelt wird und sehr wenig genaue Textausdeutung zeigt. Teilweise ist der Mittelteil Ort für Soloarien, wie in *GossecGMM* sehr deutlich zu sehen ist, in *CherubiniRc* und *CherubiniRd* in Form von *Soli* der einzelnen Chorstimmen. Dies geschieht aus inhaltlichen Gründen und hängt mit der Ich-Perspektive dieser Strophen zusammen. Ansonsten werden meist die neunte bis zur fünfzehnten Strophe in unterschiedlichen Arten lediglich als Brücke zwischen den dramatischen Abschnitten genutzt; in *CherubiniRc* geschieht dies sehr kunstvoll als Vorbereitung und Steigerung zur sechzehnten Strophe, in *GossecGMM* sind die Strophen neun bis vierzehn in relativ knapper Form in einem Satz zusammengefasst, in *CherubiniRd* und in *BerliozGMM* in ähnlicher Weise und sogar mit Mehrfachtextierung. Ausnahmen bilden die beiden frühen Vertonungen, da bei *LullyDI* gerade der Mittelteil (Strophe 13 bis 16) besonders interessant vertont ist und bei *CharpentierMM* zumindest die achte und neunte Strophe das Zentrum des Werkes bilden. Auch diese Komponisten grenzen den Mittelteil ab, allerdings weniger in Zusammenhang mit dem genannten Perspektivwechsel. Insgesamt scheint der Wechsel der Perspektive von einer allgemeinen Betrachtung zur ersten Person Singular in den französischen Vertonungen keine so entscheidende Rolle zu spielen: Eine Berücksichtigung ist nur ansatzweise zu sehen, indem Lully wenigstens die siebte Strophe als Solosatz vertont, Charpentier vor der siebten Strophe eine Pause vorschreibt und auch einen Soloabschnitt folgen lässt, Gossec sogar eine Art rezitatives Alt solo schreibt. Jedoch ist bei keinem Komponisten eine klare Aufteilung in Tutti- oder Soloabschnitte nachzuweisen, die sich genau nach der Textperspektive richtet. Cherubini ignoriert in *CherubiniRd* sogar diesen Perspektivwechsel, indem er erst nach der siebten Strophe einen Einschnitt vorgibt.

---

<sup>107</sup> Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 6.3.7.

Es lässt sich also zusammenfassend die allgemeine, sich mit der Zeit noch verstärkende Tendenz feststellen, den Mittelteil schwächer als die ersten und letzten Strophen zu gewichten.

Bezüglich der Aufteilung des Textes gibt es zwei Entwicklungen: In den frühen Werken ist die *Sequenz* in einem Satz vertont, später gibt es deutlichere Unterteilungen, dann sogar mehrere Sätze (*GossecGMM*). Cherubini jedoch kehrt wieder zur alten Form in einem einzigen Satz zurück, allerdings mit deutlichen Unterteilungen, während Berlioz weiterhin die Aufteilung in mehrere Sätze wählt. Gebräuchlich scheint in dieser Zeit eher die Form in mehreren Sätzen gewesen zu sein, die in etlichen der in Kapitel 6.2 betrachteten Werke sowie in den meisten der in [Hausfater 1995] analysierten Werke zu beobachten ist. Cherubini weicht von dieser üblichen Form ab.

Die Satztechnik ist sehr unterschiedlich, da schon früh von der alten Polyphonie abgewichen wird und neue Strukturen erprobt werden. Die mittlere Periode fehlt bei der *Sequenz* fast ganz, da nur Gossec diesen Teil vertont hat; in seinem Werk findet sich eine farbige Mischung aus altem, vorklassischem und bereits romantischem Stil. Auch sind hier schon ansatzweise vertikale Schichten zu finden, die dann in den späteren Werken sehr ausgeprägt erscheinen, wo es generell sehr klare Strukturen gibt.

Weiterhin sind zahlreiche Gemeinsamkeiten in der Gestaltung allgemein verwendeter Motive sowie in der Darstellung einzelner Worte oder Zeilen zu beobachten: Wie schon in den ersten Textabschnitten des Requiems herrschen punktierte Motive vor, so die Motive Lu1 in verschiedenen Formen, Char1, Go10, Go19, Ber5b und Ber9. Lediglich in *CherubiniRc* und *CherubiniRd* ist diese Rhythmik nicht so ausgeprägt, Cherubini wählt eher gerade Motive oder fließende Linien ohne Punktierungen. Diese Motivik wird einerseits für alle Darstellungen des Todes, andererseits aber auch zur Veranschaulichung der verschiedenen Bilder oder Preisungen Gottes als Herrscher angewendet. Bitten und Demut werden fast immer durch fallende Linien ausgedrückt, Anklage und Zerknirschung durch Chromatik. Insbesondere die siebzehnte und die letzte Strophe weisen diese Merkmale in verstärktem Maße auf. Allgemein sind die Bitten – oder Aufforderungen – „Dona“, „Salva“ (*LullyDI*, *CharpentierMM*, *CherubiniRc* und *BerliozGMM*) sowie „Voca“ (*LullyDI*, *CharpentierMM*, *CherubiniRc* und *CherubiniRd*) durch imitatorische Einsätze, Wortwiederholungen, Synkopen oder besondere rhythmische Gestaltungen hervorgehoben. Das Wort „Requiem“ wird, wie schon in den ersten Textteilen, oft durch lange, manchmal auch tiefe Töne bildhaft dargestellt.

Bei der Analyse der einzelnen Strophen zeigen sich folgende Merkmale:

In allen Werken außer *LullyDI* sind die ersten beiden Strophen zusammen vertont, in *BerliozGMM* sogar gemischt. Dies ist inhaltlich durch den fortlaufenden Text und die Beschreibung des gleichen Sachverhalts begründet. Dabei wird insbesondere das Wort „Tremor“, also das Zittern, bildlich dargestellt durch Tremoli, bewegtem Satz, Achtel- oder Sechzehntelfiguren oder Repetitionen, so in *CharpentierMM*, *GossecGMM*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*.

Die dritte Strophe weist aufgrund des Inhalts meist eine stärkere Bläserbesetzung auf,

in *CharpentierMM*, wo noch keine Blechbläser eingesetzt werden, ist dies eine vergrößerte Holzbläsergruppe; alle weiteren Komponisten verwenden hier Blechbläser. Somit hielten Blechblasinstrumente in diesem Zusammenhang sehr früh Einzug in die Kirchenmusik<sup>108</sup>. Fanfarenmotivik in verschiedenen Formen findet sich – natürlich ebenfalls durch den Text begründet – in den Motiven Char3, Go12, Chec6, Ber6 sowie auch in *CherubiniRd*; häufig ist diese dritte Strophe auch recht umfangreich vertont wie in *LullyDI*, *GossecGMM* und *BerliozGMM*. Die allgemeine Gepflogenheit, die dritte Strophe in Form eines Solos einer Männerstimme zu vertonen, ist hier nicht zu beobachten; einzig in *GossecGMM* ist dies geschehen, in allen anderen Werken ist diese Strophe chorisches besetzt<sup>109</sup>. Bei den Worten „per sepulcra regionum“ liegt ebenfalls eine bildhafte Vertonung nahe: Tiefe Lagen sind an dieser Stelle in *LullyDI*, *GossecGMM*, *CherubiniRc* und *CherubiniRd* zu finden, dagegen zeigen sich aufsteigende Linien bei den Worten „coget omnes ante thronum“ in *LullyDI*, *GossecGMM*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*.

In der vierten Strophe ist das Wort „Mors“ oft schroff durch Rhythmus oder Melodik, auffallend lang und/oder imitatorisch hervorgehoben; anschließend wird der Sinn des Wortes „stupebit“ durch Pausen verdeutlicht. Diese Gestaltung findet sich bei allen Komponisten. Meist herrscht hier eine unheimliche Stimmung vor, die häufig durch leise Tremoli erzeugt wird (in *GossecGMM*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*, also in den späteren Vertonungen). Auch das Wort „resurget“ ist bei allen Komponisten in gleicher Weise durch aufsteigende Linien gestaltet; bei einigen wird allerdings später diese Wirkung rückgängig gemacht. Die Zeile „nil inultum remanebit“ wird in deutschen Requiemkompositionen meist derart vertont, dass der Sinn des einzeln betrachteten Wortes „Nichts“ bildhaft wiedergegeben wird. In den französischen Vertonungen findet sich eine abweichende Art der musikalischen Umsetzung: Hier wird meist die Gesamtaussage der Zeile interpretiert, so dass sich ein ganz anderer, eher drohender Charakter zeigt (so in deutlicher Form in *CharpentierMM*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*).

In den mittleren Strophen finden sich wie erwähnt wenige direkte Wortgestaltungen; eine Ausnahme bildet hier die achte Strophe: Die Anrufung „Rex“ wird durch homophone Chorausrufe charakterisiert, entweder ohne Begleitung oder gemeinsam oder im Wechsel mit Orchesterschlägen, so in *LullyDI*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM* (Ber7); die dritte und manchmal schon die zweite Zeile bilden dann einen starken Kontrast zur ersten Zeile. Insbesondere in *LullyDI*, *CherubiniRc* und *CherubiniRd*

---

<sup>108</sup> Insbesondere zu *GossecGMM* finden sich folgende Anmerkungen: «En faisant appel, dans le Tuba mirum, à deux orchestres qui se répondent (dont un avec trois trombones), Gossec utilise en effet une masse sonore vocale et instrumentale qui, jusque-là, n'avait jamais résonné sous les voûtes d'une église ...», siehe [Tranchefort 1993, S. 311], „Indem er im Tuba mirum auf zwei Orchester zurückgreift, die sich gegenseitig antworten (eins davon mit drei Posaunen), benutzt Gossec tatsächlich eine Menge von vokalen und instrumentalen Klängen, die bis dahin niemals unter dem Gewölbe einer Kirche erklungen war ...“ (Übers. der Verf.), sowie: “The requiem is scored in a very progressive style for the full classical orchestra”, siehe zur Zeit <http://members.klosterneuburg.net/handerle/gossec.htm>.

<sup>109</sup> Hausfater stellt jedoch bezüglich der von ihr analysierten Werke fest, dass dort diese Tradition durchaus häufig berücksichtigt wird, siehe [Hausfater 1995, S. 537].

geschieht dies in besonders eindringlicher Weise.

Die fünfzehnte Strophe weist in deutschen Vertonungen oft pastorale Elemente auf; dies ist in den französischen Werken kaum zu beobachten, nur ansatzweise in *LullyDI* und *GossecGMM* – jedoch sind auch dort nur äußerliche Merkmale wie Taktart, Tonart o.ä. zu finden, der Charakter entspricht dem aber nicht.

In allen Werken wird die sechzehnte Strophe deutlich bevorzugt; sie wird umfangreich, meist mit zahlreichen Textwiederholungen, in interessanter Weise und oft in verschiedenen Gestaltungen vertont. In *LullyDI* geschieht dies beispielsweise dadurch, dass die Instrumente, die sonst nur untergeordnete begleitende Funktion haben, hier plötzlich an Bedeutung gewinnen. In allen Werken sind die ersten beiden Zeilen durchgängig laut, dramatisch, meist virtuos und in schneller Bewegung vertont (charakteristische Motive sind Go16, GoCon55). Die dritte Zeile bietet dagegen verschiedene Möglichkeiten: Entweder sie wird ausgelassen wie in *BerliozGMM*, oder sie erklingt kontrastierend wie bei allen anderen Komponisten.

Meist besteht in dieser Beziehung eine Verbindung zwischen der achten und der sechzehnten Strophe, indem jeweils die dritte Zeile („Voca me cum benedictis“ bzw. „Salva me, fons pietatis“) ähnlich oder sogar gleich vertont ist. In *BerliozGMM* entsteht ebenfalls eine sogar noch deutlichere Verbindung, da er einfach diese beiden Strophen in einem Satz zusammenfasst. Das „Voca me“ ist insbesondere in den frühen Werken (*LullyDI* und *CharpentierMM*) ausführlich und eindringlich gestaltet, aber auch in *CherubiniRc* und *CherubiniRd*. In *GossecGMM* und *BerliozGMM* dagegen findet eine Schwerpunktverschiebung statt, da sich nun weniger Demut, aber auch weniger Hoffnung zeigt. Die Worte „Salva me“ sind in *GossecGMM* extrem kurz abgehandelt, in *BerliozGMM* dagegen in gegensätzlichem Ausdruck.

Die siebzehnte Strophe wird von allen thematisch verwandten Teilen am intensivsten dazu benutzt, um Demut und Selbstanklage darzustellen (mehr als die siebte oder neunte Strophe). Die Mittel sind fallende Linien und Chromatik, meist ein sehr schlichter Chorsatz, dafür aber interessante, oft „schräge“ Harmonik.

Auch die achtzehnte Strophe weist eine typisch französische Gestaltung auf, nicht zart oder schwingend wie zumeist im deutschsprachigen Raum üblich, sondern im Gegenteil nicht nur umfangreich bis monumental wie in *GossecGMM* und *BerliozGMM*, sondern oft auch in klagendem bis verzweifelterm Ausdruck (besonders in *LullyDI*, *GossecGMM*, *CherubiniRc* und *CherubiniRd*). In Bezug auf die Struktur gibt es verschiedene Möglichkeiten: Die achtzehnte und neunzehnte Strophe sind in *GossecGMM* getrennt, in *CherubiniRc* und *CherubiniRd* zusammengefasst und in *BerliozGMM*, aber auch schon in *CharpentierMM* sogar gemischt. In letzterer Vertonung zeigt sich somit bereits extrem früh eine ungewöhnlich freie Textbehandlung.

Die zwanzigste Strophe wird nur in den ersten drei Werken als Fuge vertont (in *GossecGMM* aber auch schon nicht mehr in strengem Sinn). Cherubini und Berlioz schreiben dagegen keine Fuge. Die Tendenz geht allgemein von zunächst sehr umfangreichen Schlussteilen zu immer weniger auffallend gestalteten bis hin zu praktisch ganz entfal-

lenden Gestaltungen dieser Strophe.

Insgesamt gibt es also, wie die Analyse gezeigt hat, sowohl zahlreiche gemeinsame Merkmale als auch viele sehr individuelle Gestaltungsweisen. Dies bemerkt auch Chase: "The French composers in particular, including Lully, DeLalande, and Charpentier, created dramatic settings of the *Dies irae* ...".<sup>110</sup>

Generell ist festzuhalten:

In den frühen Vertonungen werden eher einzelne Worte und Wortbedeutungen ausgedeutet, später spielt die Bedeutung einer Aussage in ihrer Gesamtheit eine größere Rolle, und schließlich werden eher Stimmungen wiedergegeben.

Als Besonderheit lässt sich allgemein in allen Werken die Absicht erkennen, musikalisch übergreifende Gedanken zu schaffen und damit inhaltlich logische Zusammenhänge durch Motive zu verknüpfen. Dies geschieht sowohl in anderen Gattungen als auch in der gleichen Gattung in anderen Regionen erst wesentlich später.

Weiterhin zeigt sich bereits früh eine starke Subjektivität, in den frühen Werken durch besondere Hervorhebung der entsprechenden Textteile in der Ich-Perspektive – wie „Ingemisco“ (in *LullyDI* und *CharpentierMM*) –, später zusätzlich durch Textabwandlungen wie in *BerliozGMM*.

Es gibt einige interessante Entwicklungen bezüglich der Sichtweise: Das Ende der *Sequenz* wird zunächst positiv (beispielsweise in *Dur* wie in *LullyDI* und *CharpentierMM*) gestaltet, dann weitgehend neutral in einem polyphonen Satz (wenn auch in *Moll* wie in *GossecGMM*), dann mit gemischtem Ausdruck und widerstreitenden Empfindungen (*CherubiniRc* und *CherubiniRd*) und schließlich in Form laut geäußerter Verzweiflung und großer Furcht (in *BerliozGMM* geschieht dies in extremer Form in der Textzeile „dies illa“).

Allgemein geht die Entwicklung von einer fast durchgängig positiven, hoffnungsvollen Sichtweise zu immer deutlicheren Zweifeln. Dabei spielt zuerst eher der Gegensatz zwischen einer starken Selbstanklage, aber auch der damit verbundenen Hoffnung auf Verzeihung und damit auf Erlösung eine Rolle, dann aber gewinnen mehr und mehr die Zweifel (ausgedrückt durch harmonische Mittel wie *Molltonalität*, *Trugschlüsse* und *unsichere Grundtonarten* oder durch *melodische Mittel* in Form von fallenden Linien entgegen der Textaussage) an Bedeutung, bis hin zur offenen Auflehnung.

---

<sup>110</sup> [Chase 2003, S. 97]

## 8.5 Offertorium

Das *Offertorium*, nach der *Sequenz* der zweitlängste Textteil, ist ebenfalls in der Mehrzahl der Werke vertont, allerdings nicht in genau den gleichen, die auch die *Sequenz* enthalten. Es ist in *GillesMM*, *CampraMR* (die beide keine *Sequenz* enthalten), *GossecGMM*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM* vorhanden.

Im Allgemeinen findet man häufig eine dreiteilige Form<sup>111</sup>:

1. *Domine Jesu Christe* und *Quam olim Abrahae I*
2. *Hostias*
3. *Quam olim Abrahae II*

Es wird festzustellen sein, ob diese Struktur auch in den genannten Werken vorherrscht oder ob sich ein anderes klares Prinzip herauskristallisiert. Weiterhin ist zu untersuchen, wie der äußerst bilderreiche Text musikalisch umgesetzt wird, ob sich eher bildhafte Elemente finden, oder ob die Komponisten eher die zugrunde liegende Aussage als Basis für die musikalischen Gestaltung nehmen.

### 8.5.1 Gilles: Offertorium

Im Requiem von Gilles umfasst die Vertonung des *Offertoriums* 281 Takte und bildet somit den längsten Abschnitt des gesamten Werkes. Dabei weist der Satz mehrere deutliche Unterteilungen auf, die durch einen Wechsel der Taktart und eine neue Tempoangabe *Gay* ab Takt 127 sowie einen erneuten Wechsel der Taktart in Takt 201 entstehen. Also besteht hier tatsächlich eine dreiteilige Form, die allerdings bezüglich der Aufteilung des Textes nicht dem oben genannten Modell entspricht:

|           |             |         |               |                     |                  |
|-----------|-------------|---------|---------------|---------------------|------------------|
| A 1-127   |             |         | $\frac{2}{2}$ |                     |                  |
| 1-26      | Symphonie   | Tutti   |               | g                   | (GS)             |
| 27-66     | Solo B      | Tutti   |               | „Domine ... lacu“   | g - B - F - (GS) |
|           |             |         |               |                     | D - g            |
| 67-90     | Soli SATB   | Tutti   |               | „Domine ... lacu“   | g - d - g - (GS) |
|           |             |         |               |                     | B                |
| 90-99     | Soli SATB   | Tutti   |               | „Domine ... lacu“   | d - g (GS)       |
| 99-109    | Solo B      | Tutti   |               | „Libera ... leonis“ |                  |
| 99-101    | Zwischensp. | Fl      |               |                     | g (HS)           |
| 101-102   | Solo B      | Str, Bc |               | „Libera“            | g (HS)           |
| 102-104   | Zwischensp. | Fl      |               |                     | g (HS)           |
| =99-101   |             |         |               |                     |                  |
| 104,2-109 | Solo B      | Vl, Bc  |               | „Libera ... leonis“ | g (GS)           |

<sup>111</sup> Vgl. hierzu Kapitel 4.2.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|            |             |                            |                              |            |      |
|------------|-------------|----------------------------|------------------------------|------------|------|
| 110-113    | Soli SATB   | Str, Bc                    | „ne ... tartarus“            | g - B      | (GS) |
| 114-117    | Zwischensp. | Fl, Bc                     |                              | B          | (GS) |
| ≈99-101    |             |                            |                              |            |      |
| 117,2+-119 | Solo B      | Str, Bc                    | „ne cadant ...<br>obscurum“  | B - g      |      |
| 120-123    | Zwischensp. | Fl, Bc                     |                              | c - g      |      |
| ≈99-101    |             |                            |                              |            |      |
| 123-127    | Soli SATB   | Str, Bc                    | „ne cadant ...<br>obscurum“  | g          | (GS) |
| B 127-200  | Gay         | $\frac{3}{4}$              |                              |            |      |
| 127-135    | Einleitung  | Tutti                      |                              | g          | (GS) |
| 136-150    | Duett SA    | Fl, Vl, VlaII, Bc          |                              |            |      |
| 136-143    | Duett SA    | Fl, Vl, VlaII, Bc          | „Sed ... sanctam“            | g - B      | (GS) |
| 144-150    | Duett SA    | Fl, Vl, VlaII, Bc          | „quam ... ejus“              | B          | (GS) |
| 150,3-158  | Zwischensp. | Tutti                      |                              | B - d      | (GS) |
| 158,3-173  | Chor SATTB  | Tutti                      |                              |            |      |
| 158,3-166  | Chor SATTB  | Tutti                      | „Sed ... sanctam“            | g - B      | (GS) |
| 167-173    | Chor SATTB  | Tutti                      | „quam ... ejus“              | B          | (GS) |
| 173,3-179  | Soli SSA    | Fl, Vl, VlaI, Bc           | „Sed ... eas“                | B - g      | (HS) |
| 179-184    | Solo B      | Vl, Bc                     | „repr... sanctam“            | g - F      | (GS) |
| 185-200    | Chor        | Tutti                      | „quam ... ejus“              |            |      |
| 185-191    | Chor        | Tutti                      | „quam ... ejus“              | F - d      | (GS) |
| 192-200    | Chor        | Tutti                      | „quam ... ejus“              | B - g      | (GS) |
| C 201-281  |             | $\frac{2}{2}, \frac{3}{4}$ |                              |            |      |
| 201-207    | Einleitung  | Orch sol.                  |                              | g          | (GS) |
| 208-239    | Solo T      | Orch sol.                  | „Hostias ... ejus“           |            |      |
| 208-215    | Solo T      | Orch sol.                  | „Hostias ... offeri-<br>mus“ | g          | (GS) |
| 216-224    | Solo T      | Orch sol.                  | „tu su... facimus“           | g - Es - B | (GS) |
| 225-232    | Solo T      | Orch sol.                  | „fac ... vitam“              | B - d - D  | (GS) |
| 233-239    | Solo T      | Orch sol.                  | „quam ... ejus“              | g          | (GS) |
| 240-248    | Solo B      | Vl, Bc (Fl?)               | „fac ... vitam“              | g - B      | (GS) |
| 248-257    | Chor        | Tutti                      | „fac ... vitam“              | B - c      | (GS) |
| 257,3-267  | Solo B      | Vl, Bc                     |                              |            |      |
| 257,3-260  | Solo B      | Vl, Bc                     | „fac ... vitam“              | g          | (HS) |
| 261-267    | Solo B      | Vl, Bc                     | „quam ... ejus“              | g - F      | (GS) |
| 267,3-281  | Chor        | Tutti                      |                              |            |      |
| 267,3-272  | Chor        | Tutti                      | „fac ... vitam“              | F - d      | (GS) |
| 273-281    | Chor        | Tutti                      | „quam ... ejus“              | B - g      | (GS) |

Also wird im letzten Abschnitt die Reprise „Quam olim“ mit dem letzten davor erklingenden Textteil „Fac eas ...“ vermischt, da diese beiden Zeilen stets zusammen wiederholt werden<sup>112</sup>. Das ist eine eher unübliche Art der Textaufteilung.

Es gibt zahlreiche Textwiederholungen; hier wird ersichtlich, dass der gleiche Text jeweils zunächst in einer kleineren Besetzung erklingt und dann mit einer größeren Besetzung der Vokalstimmen wiederholt und bekräftigt wird. Zuerst sind es einzelne Solostimmen und zur Verstärkung dann mehrere Solisten, im zweiten und dritten Abschnitt folgt auf solistische Teile die volle Chorbesetzung. Die Besetzung besteht aus fünfstimmigem Chor, Solistenquartett (SATB), Flöten, Streichern und Basso continuo. Eine weitere Steigerung im Verlauf des gesamten Satzes besteht in einer immer modulationsreicheren Harmonik und immer häufigeren Taktwechseln.

Der Satz basiert auf mehreren melodischen Motiven, die jeweils in Verbindung mit neuen Textteilen erscheinen. Das erste Motiv, das im ersten Teil mit dem Text „Domine Jesu Christe ...“ erklingt, wird bereits in der instrumentalen Einleitung vorgestellt. Charakteristische Merkmale sind der punktierte Auftakt, der Wechsel zwischen schrittweisem Fortgang und größeren Sprüngen sowie die zahlreichen Pausen, durch die das Motiv in mehrere unregelmäßige kurze Phrasen zerfällt:



Notenbeispiel 8.99: Gi6, *Offertoire* T. 2–7

Sobald das Motiv im Bassolo erklingt, erklärt sich diese Phrasierung, da auf dem einzelnen hohen b (im vierten Takt des Motivs), das durch Pausen sowie durch den plötzlichen hohen Ton heraussticht, das Wort „Rex“ steht, das dadurch hervorgehoben wird. Gerade der aufwärts gerichtete Sextsprung dient in diesem Satz noch öfter zur Hervorhebung, so auch jeweils zu Beginn der Einleitung und zu Beginn des Solos, wo im einleitenden Takt im Basso continuo dieser Sprung überraschend erscheint und den Melodieinsatz vorbereitet. Weiterhin erscheint ein solcher Sprung von Takt 33 zu 34 im Bass, um dort das Wort „libera“ als zentralen Begriff hervorzuheben. Auch der punktierte Auftakt erscheint hier wiederum. Die Zeile „libera ...“ wird mehrfach wiederholt, beispielsweise in Takt 48 bis 52 in Verbindung mit einer melodischen Sequenz aufwärts, wodurch ein hoffnungsvoller Ausdruck erzeugt wird.

Dagegen erklingt bei den Worten „de poenis inferni“ meist ein Tritonussprung abwärts: Durch dieses „schräge“ Intervall soll die Bedrohung verdeutlicht werden. Die Worte „et de profundo lacu“ sind in bildhafter Weise vertont, indem sie auf einem absteigenden Septakkord bis in eine tiefe Lage erklingen, also das Bild der Tiefe dargestellt wird:

<sup>112</sup> Siehe dazu die Erläuterungen in Kapitel 7.3.2.



Notenbeispiel 8.100: Gi7, *Offertoire* T. 45–47

Typisch für frühe Vertonungen ist diese Art, den Sinn eines einzelnen Wortes, hier also „profundo“, zu deuten, denn die Bedeutung der gesamten Zeile würde ja eher eine entgegengesetzte Richtung, „DE profundo lacu“, nahelegen.

Ebenso verhält es sich mit der Gestaltung des Wortes „cadant“, das hier meist durch eine fallende melodische Figur vertont wird (T. 118 und T. 123–125), wobei die Bitte ja eigentlich gerade dahin zielt, eben nicht in der Finsternis zu versinken. Hier wird jedoch wiederum nur der Sinn des einzelnen Wortes gewählt, das zusätzlich durch imitatorische Einsätze sowie eine Auszierung noch hervorgehoben wird. Somit werden die durch Wiederholungen bereits betonten Worte<sup>113</sup> auch musikalisch durch eine bildhafte Vertonung weiter hervorgehoben.

Wie bereits beschrieben, folgt auf das Bassolo eine Wiederholung des gleichen Textabschnitts durch das Solistenquartett (T. 67 ff.), hier in Form einer kleinen Fuge, in der durch die einzelnen Stimmeneinsätze mit dem punktierten Motiv Gi6 der Zeilenanfang „Domine Jesu Christe“ hervorgehoben wird. Als weiterer zentraler Begriff wird der Ruhm Gottes, nämlich das Wort „gloriae“, durch eine melismatische Achtelkette betont (T. 81).

Der zweite Teil enthält die Beschreibung der Ankunft des Erzengels Michael, und dem positiven Inhalt entsprechend trägt dieser Teil die neue Überschrift „Gay“ und steht im zumeist fröhlicheren, beschwingteren  $\frac{3}{4}$ -Takt. Auch die Besetzung steigert sich hier im Vergleich zum ersten Teil. Zu Beginn erklingen nur hohe Stimmen, nämlich ein Duett (Sopran und Alt) mit Begleitung durch Flöten, Streicher und Basso continuo (solistisch besetzt, und die Continuogruppe ist offenbar nur durch die Viola vertreten), so dass ein heller Klang entsteht. Insbesondere das Wort „lucem“, also „Licht“, wird durch einen speziellen punktierten Rhythmus und das einzige Melisma in der ansonsten syllabischen Textverteilung hervorgehoben (T. 142). Durch den hellen Klang und die punktierten Rhythmen wirkt dieser Abschnitt festlich und hoffnungsvoll angesichts des energisch und siegreich auftretenden Engels.

Die Wiederholung dieses Textabschnitts entspricht musikalisch ziemlich genau dem ersten Durchlauf (T. 158–173  $\approx$  T. 135–150), jedoch erklingt statt der Solisten nun erstmals im *Offertorium* der gesamte Chor zur Bekräftigung des bereits Gehörten. Dem schließt sich ein weiterer solistischer Teil – wiederum nur Frauenstimmen, nun erweitert auf zwei Soprane und Alt – mit nochmals dem gleichen Text an, der somit durch diese ausführliche Darstellung auf unterschiedliche Arten zu einem zentralen Gedanken wird. Auch die Fortführung des Textes erfolgt nun; das Versprechen Abrahams wird

---

<sup>113</sup> Siehe Kapitel 7.3.2.

durch einen erneuten Choreinsatz wiederum bekräftigt.

Auch der dritte Abschnitt wird durch einen Wechsel zwischen solistischen Teilen (zuerst Tenor, dann Bass) und Chorschlüssen geprägt. Der Beginn, „Hostias ...“, erklingt zunächst in einer kleinen solistischen Besetzung – dies entspricht der verbreiteten Gepflogenheit, diesen Abschnitt etwas zurückhaltender und zarter zu vertonen. Dabei wird lediglich das Wort „Fac“ als Bitte oder Aufforderung etwas herausgestellt, indem es abgespalten und, durch eine Pause vom weiteren Fortgang getrennt, vorangestellt wird; beim Wort „vitam“ erfolgt dann ein Durschluss, der an dieser Stelle umso stärker wirkt, als die Ganzschlüsse in Molltonarten bis hierher sonst auch stets in Moll erfolgten.

Im abschließenden Chorteil (T. 248–257) wird wiederum die Bitte „Fac“ auf die gleiche Weise wie zuvor dargestellt, nur hier noch häufiger (T. 248–251); zur stärkeren Betonung erklingt dieses Wort jeweils auf der zweiten Zählzeit jedes Taktes, also synkopisch. Auch andere Schlüsselworte des Textes sind meist auf dieser Zählzeit angesiedelt („lucem sanctam“ in T. 182 und 183, „morte“ in T. 242 und 253 sowie „vitam“ in T. 247, 256 und 271). Dies ist die gleiche Art der Gestaltung wie die des Wortes „non“ im *Graduale* (T. 107)<sup>114</sup>.

Die ganze Zeile „Fac eas transire ad vitam“, also die Bitte, den Verstorbenen den Übergang ins ewige Leben zu gewähren, wird im folgenden Basssolo (T. 257,3 ff.) bildhaft durch eine ansteigende melodische Linie dargestellt.

Der Satz endet mit einem weiteren Chorschluss, allerdings erfolgt – erstaunlich für eine so positiv gefärbte Vertonung – kein Durschluss, sondern ein regulärer Ganzschluss in g-Moll.

Insgesamt werden in dieser Vertonung fast ausschließlich einzelne Worte sinnbildlich dargestellt, was meistens durch melodische oder rhythmische Mittel geschieht. Die Harmonik steht eher im Hintergrund; sie dient nur neben der Besetzung zur Steigerung innerhalb des Gesamtverlaufes.

### 8.5.2 Campra: Offertorium

Auch in diesem Werk ist das *Offertorium* in einem einzigen mit 302 Takten relativ umfangreichen Satz vertont, der mehrere deutliche Unterteilungen aufweist, die aber ebenfalls nicht die anfangs beschriebene Dreiteiligkeit ergeben. Der Satz gliedert sich in fünf größere Teile, die sich durch Taktart, Tonart und Tempo oder zumindest durch die Besetzung voneinander unterscheiden. Es ergibt sich folgende Struktur:

|         |            |               |          |           |      |
|---------|------------|---------------|----------|-----------|------|
| A 1-133 | Lent       | $\frac{2}{2}$ | „Domine“ | g dor.    |      |
| 1-29    | Einleitung | Tutti         |          | g         |      |
| 1-16    |            | Tutti         |          | g B       | (GS) |
| 16-29   |            | Tutti         |          | B - c - g | (GS) |

<sup>114</sup> Siehe Kapitel 8.2.1.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|           |                   |               |                        |               |      |
|-----------|-------------------|---------------|------------------------|---------------|------|
| 29-87     | Soli ATBar        |               | „Domine ...<br>lacu“   |               |      |
| 29-45     | Soli ATBar        | 2 Fl, Bc      | „Domine ...<br>gloriae | g             | (HS) |
| 45-46     | Zwischenspiel     | Tutti         |                        | g             | (HS) |
| 46-61     | Soli ATBar        | 2 Fl, Bc      | „Libera<br>animas“     | g - B - d     | (GS) |
| 61-62     | Zwischenspiel     | Str, Bc       |                        | d             |      |
| 63-72     | Soli ATBar        | Str, Bc       | „de poenis“            | d - c         | (GS) |
| 72-73     | Zwischenspiel     | Str, Bc       |                        | c             |      |
| =62-63    |                   |               |                        |               |      |
| 74-80     | Soli ATBar        | Str, Bc       | „de poenis“            | c - f         | (GS) |
| 81-87     | Soli ATBar        | Str, Bc       | „et de ...“            | f - g         | (GS) |
| 88-133    | GrCh              |               | „libera eas“           |               |      |
| 88-100    | GrCh              | Str, Bc       | „libera“               | g - Es        | (GS) |
| 101-110   | GrCh              | Str, Bc       | „libera“               | Es - c        | (GS) |
| 110-133   | GrCh              | Str, Bc       | „ne absor-<br>beat“    | c - B - d - G | (HS) |
| B 134-179 | Gracieux et léger | $\frac{3}{4}$ | „Sed ...“              | G             |      |
| 134-142   | Einleitung        | Str, Bc       |                        | G             | (GS) |
| 142-179   | Solo T            | Tutti         |                        |               |      |
| 142-148   | Solo T            | Bc            | „Sed ...“              | G             | (HS) |
| ≈134-140  |                   |               |                        |               |      |
| 149-152   | Zwischenspiel     | Str, Bc       |                        | G             | (GS) |
| 152-166   | Solo T            | 2 Fl, Bc      | „Sed ...“              | G - D         | (GS) |
| 166-168   | Zwischenspiel     | Str, Bc       |                        | D - G         | (HS) |
| 168,3-179 | T Solo            | Tutti         | „Quam olim“            | G             | (GS) |
| C 179-230 | Gracieux et léger | $\frac{3}{4}$ | „Quam olim“            | G             |      |
| 179-188   | GrCh              | Tutti         | „Quam olim“            | G - C - a     | (GS) |
| 188-189   | Zwischenspiel     | Tutti         |                        | a             | (GS) |
| 189-193   | PtCh SSA          | Orch sol.     | „Quam olim“            | a - D         | (GS) |
| 193,3-195 | Solo T            | Bc            | „Et semini“            | G             | (HS) |
| 195,3-197 | PtCh SSA          | Orch sol.     | „Et semini“            | G             | (HS) |
| 197,3-202 | Solo T            | 2 Fl, Bc      | „Et semini“            | G             | (GS) |
| 202,3-205 | PtCh SSA          | Orch sol.     | „Et semini“            | G             | (GS) |
| 205-230   | GrCh              | Tutti         | „Quam olim“            |               |      |
| 205-209   | GrCh              | Tutti         | „Quam olim“            | G - e - E     | (GS) |
| 209,3-215 | GrCh              | Tutti         | „Et semini“            | e - D         | (GS) |
| 216-225   | GrCh              | Tutti         | „Quam olim“            | G             | (GS) |

|           |                   |               |              |        |      |
|-----------|-------------------|---------------|--------------|--------|------|
| 225,3-230 | GrCh              | Tutti         | „Et semini“  | G      | (GS) |
| D 231-251 | Lent              | c             | „Hostias“    | g dor. |      |
| 231-235   | Solo Bar          | Str, Bc       | „Hostias“    | g      | (HS) |
| 235-236   | Zwischenspiel     | Str, Bc       |              | g      | (HS) |
| 236-240   | Solo Bar          | 2 Fl, Bc      | „Tu suscipe“ | g - B  | (GS) |
| 241       | Zwischenspiel     | Str, Bc       |              | B      |      |
| 241,3-245 | Solo Bar          | Str, Bc       | „Fac eas“    | B - g  | (GS) |
| 246       | Zwischenspiel     | Str, Bc       |              | G      |      |
| =241      |                   |               |              |        |      |
| 246,3-251 | Solo Bar          | Tutti         | „Fac eas“    | G      | (GS) |
| C 179-230 | Gracieux et léger | $\frac{3}{4}$ | „Quam olim“  | G      |      |
| d. c.     |                   |               |              |        |      |

Somit ergeben sich fünf Abschnitte, wobei der letzte Teil, das „Quam olim Abrahae II“, ein *da capo* des ersten „Quam olim Abrahae“ ist. Der zweite und dritte Teil sind zwar relativ eng verbunden, da sie sich nicht in der Taktart, Tonart oder Tempobezeichnung unterscheiden und auch die Textabschnitte ineinander übergehen, aber der dritte Teil bildet durch die Besetzung mit vollem Chor trotzdem einen unabhängigen Abschnitt.

Die Besetzung besteht aus großem und kleinem Chor (der große Chor ist bis zu sechsstimmig, SSATBarB, der kleine Chor umfasst dagegen nur hohe Stimmen, nämlich SSA) sowie drei Solostimmen (Alt bzw. Tenor, Tenor und Bariton, aber kein Sopran). Die Instrumentalstimmen setzen sich aus zwei Flöten, zwei Violinen, zwei Violen, Bassi und Basso continuo zusammen.

Wie schon in den ersten Sätzen der Komposition gibt es auch hier zahlreiche motivische Elemente. Einige der verwendeten Motive beruhen wiederum auf punktierten Rhythmen in verschiedenen melodischen Gestaltungen, so auch die Motive, die in der Einleitung in drei melodischen Varianten vorgestellt werden und später in Verbindung mit den Worten „Domine“ und „gloriae“, also Beschreibungen des Ruhms und der Herrlichkeit Gottes, und weiterhin in Verbindung mit „Libera“ und „Abrahae“ auftreten. Dies sind typische rhythmische Gestaltungen gerade dieser Worte, die auch zugleich die wichtigsten Inhalte wiedergeben. Durch diese Gemeinsamkeiten sind viele Motive miteinander verwandt bzw. aus einer Art Urmotiv gebildet. Dabei ist diese Keimzelle rein rhythmischer Natur, da Melodik und Harmonik stets variieren können. Als Gegensatz dazu sind andere Worte, die teilweise auch gegensätzliche Bedeutungen haben, durch bestimmte Arten der Melodik bildhaft gestaltet (s. u.).

So ist die Zeile „et de profundo lacu“, ganz ähnlich wie in *GillesMM* (Gi7), durch einen absteigenden Septakkord vertont:



Notenbeispiel 8.101: Ca10, *Offertoire* T. 81 ff.

Ein weiteres bildhaftes Motiv findet sich beim Text „ne cadant“, das ebenfalls ähnlich wie in *GillesMM* aus einer fallenden Figur, meist aus einem Dreiklang, besteht. Auch Campra wählt also eher eine Darstellung der einzelnen Wortbedeutungen als der Gesamtaussage. Allerdings ist der Satz, wie schon anhand der vorigen Textabschnitte dargestellt, wesentlich komplizierter und wirkt dadurch farbiger; auch ein einzelnes Motiv wie eine einfache Punktierung oder der fallende Dreiklang kann in so einem abwechslungsreichen imitatorischen Satz viel stärker zur Geltung kommen.

Im ersten Vokalteil gibt es zwei Arten der Gestaltung des punktierten Motivs. Die erste ist durch einen ansteigenden Halbton mit nachfolgender absteigender Linie charakterisiert, was eher demütig wirkt. Die Harmonik, die hauptsächlich Mollakkorde – darunter vor allem viele subdominantische Akkorde – aufweist, unterstützt diese Wirkung. Im weiteren Verlauf erklingt das Motiv aber auch mit einem Quartauftakt (T. 33 und 40) und dann mit einem Quintauftakt (T. 41 und 42). Diese Auftakte erzeugen einen freudigen, aber auch auffordernden Charakter, der durch die vergrößerten Intervalle in den Auftakten immer weiter intensiviert wird. So verändert sich der Ausdruck eines Motivs durch die veränderte Melodik völlig. Hinsichtlich der Besetzung sind ebenfalls unterschiedliche Aspekte zu beachten: Sie ist einerseits sparsam gehalten (die Solisten werden nur von Flöten und Basso continuo begleitet), andererseits gewinnt der Satz aber dadurch an Farbigkeit, dass die Instrumente eigene Stimmen im imitatorischen Satz innehaben; zudem entsteht durch die Flöten ein weicher, aber auch heller Klang. Somit sind in der Anrufung Gottes, die die nachfolgenden Bitten einleitet, zwei sehr unterschiedliche Ausdrucksgehalte vereint.

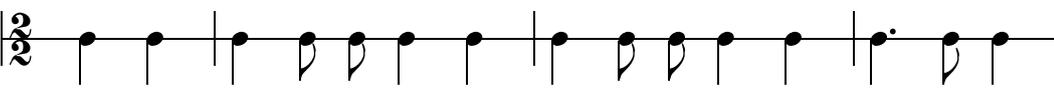
Das Wort „libera“, das ebenfalls mit einem punktierten Rhythmus gestaltet wird, weist noch eine weitere melodische Erweiterung auf, indem es einen Oktav- und einen Sextsprung enthält. Durch diese Erweiterung vom Halbton über Quarte und Quinte bis zur Oktave entsteht eine Steigerung der Intensität.

Zu den diversen melodischen Abwandlungen des punktierten Motivs kommt als wichtiges Element, das auch bereits im zweiten Teil der Einleitung vorgestellt wird, noch das *ondeggiando* der Streicher hinzu. Tonrepetitionen mit *ondeggiando* finden sich nun in Verbindung mit den Worten „de poenis inferni“ ab Takt 61, so dass dort die Darstellung der Angst vor der Strafe deutlich wird. Dies wird wiederum durch die chromatische Melodik und ebenso durch die Harmonik unterstützt, da die Tonarten in immer dunklere Regionen modulieren (d-Moll - c-Moll - f-Moll).

Ein anderes für Campra typisches Mittel der Steigerung findet sich bei der Vertonung der weiteren Beschreibung der drohenden Strafen und Höllenqualen sowie der immer dringenderen Bitten um Erlösung: Ab Takt 93 („libera eas de ore leonis ...“) erklingt ein

zunächst leicht polyphoner Chorsatz, der immer dichter wird; die einzelnen Stimmen werden beschleunigt und die Notenwerte diminuiert (von ganzen Noten über halbe Noten und Viertelnoten bis zu Achtelnoten) sowie der harmonische Rhythmus beschleunigt. Insbesondere das anschauliche Bild des Löwenrachens wird durch Melismen über mehrere Takte (T. 94–100 und T. 104–110) hervorgehoben. Weitere Bewegung entsteht durch zusätzliche Auszierungen der im Prinzip *colla parte* geführten Orchesterstimmen und noch mehr Abwechslung durch ständige Wechsel der Stimmkombinationen von Vokal- und Instrumentalstimmen.

Erst bei der Schlussfolgerung „ne absorbeat eas tartarus“ ändert sich der Satz grundlegend, indem diese Worte in einem sehr prägnanten Rhythmus homophon erklingen<sup>115</sup>:

Chor 

ne ab - sor - be - at, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus

Notenbeispiel 8.102: CaOff110, *Offertoire* T. 110 ff.

Die Begleitung besteht aus Achtelrepetitionen und -figuren, so dass die gesamte Stelle sehr kraftvoll und drängend wirkt. Im Gegensatz zum sonst doch recht zarten, höchstens freudigen Satz Campras wirkt diese Stelle um so stärker. Im weiteren Verlauf wird der Ausdruck noch gesteigert, indem diese Gestaltung mit dem oben beschriebenen „ne cadant“-Motiv, erst homophon, dann imitatorisch (ab Takt 124 in einer Art Fugato), kombiniert wird. Gerade durch die Imitation erklingt die Forderung „... dass sie nicht fallen“ eindringlich aus allen Richtungen. Sie wird also ähnlich wie zuvor das Wort „luceat“ gestaltet, hier ist der Ausdruck jedoch kraftvoll und fordernd statt freudig und leuchtend.

Der zweite Abschnitt B beschreibt die Ankunft des Erzengels Michael; typisch für diesen Abschnitt ist eine Besetzung mit hohen Stimmen und hohen oder hellen Instrumenten<sup>116</sup>. Dem entspricht auch Campras Vertonung, denn es erklingt ein von Streichern und Flöten begleitetes Tenorsolo. Jedoch zeigt sich hier noch nicht die später oft anzutreffende Prachtentfaltung in Verbindung mit einem prunkvollen, festlichen Charakter; da die Vokalteile nur durch Basso continuo und später zusätzlich durch Flöten begleitet werden, bleibt der Ausdruck zurückhaltend. Trotzdem wirkt der Abschnitt durch die Durtonalität (nun G-Dur), den hellen Klang, die Anweisung „Gracieux et léger“ und die Verwendung punktierter Motive heiter und hoffnungsvoll. Diese punktierten Motive sind denjenigen im ersten Teil melodisch ähnlich und schaffen so eine motivische Verbindung zwischen den Teilen, wirken hier aber durch den  $\frac{3}{4}$ -Takt und das schnellere Tempo eher freudig und tänzerisch; nach Baker „... steht im *Offertoire* mit

<sup>115</sup> Ein vergleichbarer Rhythmus findet sich auch an derselben Textstelle im Requiem von W. A. Mozart (1791).

<sup>116</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

„Sed signifer Sanctus Michael“ ein französisches *Air gracieux*, das über einen ostinaten Bass verläuft.“<sup>117</sup>

Am Ende des Abschnitts erscheint bereits die nächste Textzeile „Quam olim Abrahae ...“, die mit dem folgenden Choreinsatz mit sechsstimmigem Chor und Orchestertutti bekräftigt und bestätigt wird. Die Schlusskadenz des Solisten leitet schon darauf hin, indem die ansonsten während der Soli schweigenden Streicher nacheinander einsetzen.

Im gesamten letzten Teil wechseln sich Partien des großen Chors mit Abschnitten des kleinen Frauenchors und solistischen Teilen ab; dabei sind die Chor Teile blockartig homophon und damit gleichzeitig schwungvoll<sup>118</sup>, diejenigen des Frauenchores (mit solistisch besetzten Instrumenten) natürlich zarter und sehr freudig; in den Solopartien sind meist sowohl die Solostimme als auch die begleitenden Instrumente (in T. 197 ff. in der Flöte und im Basso continuo) virtuos und ausgeziert. So ist diese Textzeile umfassend und abwechslungsreich gestaltet.

Wie weithin üblich, ist das „Hostias“ wiederum zurückhaltender vertont; die Besetzung ist klein (Baritonsolo, Streicher und Basso continuo), die Tonart geht nach dem freundlicheren G-Dur nun wieder nach g-Moll zurück, und der beschwingte  $\frac{3}{4}$ -Takt weicht wieder einer geraden Taktart, in diesem Fall dem c-Takt. Der Teil D umfasst nur 21 Takte, besteht aber trotzdem aus vier Phrasen mit Zwischenspielen. Es gibt keine sehr prägnanten melodischen Motive, jedoch erscheinen auch hier, wie in den vorigen Teilen, wieder punktierte Rhythmen. Fast der gesamte Text erklingt nur einmal ohne Wiederholungen – ein starker Gegensatz zur sehr häufig wiederholten Zeile „Quam olim Abrahae ...“ –, ausgenommen die letzte Zeile, die damit an Bedeutung gewinnt. Dies wird auch durch die musikalische Gestaltung deutlich: Der Text „Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam“ beginnt zwar noch in B-Dur, moduliert aber gerade zum Wort „morte“ hin nach c-Moll, wobei dort auch in der Solostimme ein melodischer Sextsprung abwärts stattfindet. Dann jedoch wird die ganze Zeile in G-Dur wiederholt (T. 246–251), und bei „morte“ erfolgt eine Ausweichung und ein Ganzschluss in C-Dur – also in der Variante des bei diesem Wort vorher (in T. 243–244) stehenden c-Moll. Schließlich erklingt das Wort „transire“ als Schlüsselwort zweimal hintereinander auf einem aufsteigenden Dreiklang in der Solostimme (T. 249–250), beim zweiten Mal begleitet durch eine aufsteigende, eine None umfassende Leiter in Sechzehntelnoten im Basso continuo. Dabei erreicht der Bariton den Spitzenton e', die Continuostimme das d'; bei „vitam“ erklingt in beiden Stimmen als gemeinsamer Spitzenton das d'. Somit wird die Auferstehung als Übergang zum ewigen Leben nicht nur als Kernaussage hervorgehoben, sondern auch bildhaft dargestellt.

Typisch für den Satz Campras ist die gleichberechtigte Behandlung der Instrumente und der Vokalstimmen: Alle Stimmen haben eigene Aufgaben im Satz, wodurch dieser komplizierter, aber vor allem vielseitiger und auch farbiger wird. Auch die Zwischen-

---

<sup>117</sup> [Baker 2002, S. 3]

<sup>118</sup> Baker merkt an: „An opernhafte Tanzchöre lehnen sich das ‚Quam olim Abrahae‘ aus dem *Offertoire* und das ‚Osanna‘ aus dem *Sanctus* an ...“, [Baker 2002, S. 3].

spiele haben nicht nur als eingeschobene, in sich abgeschlossene Instrumentalstücke strukturierende Aufgaben, sondern leiten den nachfolgenden Text ein. Hier werden bereits Textinhalte mit rein musikalischen Mitteln durch das Geschehen im Orchester verdeutlicht, das somit schon zur Textinterpretation und nicht mehr lediglich als Untermalung und Begleitung der Vokalstimmen dient.

### 8.5.3 Gossec: Offertorium

Wie bereits in Kapitel 7.5.2 beschrieben, verwendet Gossec nicht den allgemein gebräuchlichen Offertoriumstext, sondern eine Textvariante. Somit lässt sich seine Vertonung zwar nicht unmittelbar mit den anderen vergleichen, zeigt aber interessante Arten der musikalischen Gestaltung und fügt sich in die Interpretation der gesamten Totenmesse durch Gossec auch sehr gut ein.

Das *Offertorium* besteht hier aus zwei langsamen Sätzen und einem schnellen Satz, die sich tonartlich im gleichen Rahmen (die beiden Rahmensätze stehen in c-Moll, der mittlere in der Durparallele Es-Dur) bewegen. Der zweite Satz beginnt mitten in einem fortlaufenden Text, so dass man daraus schließen könnte, dass Gossec entweder der Textinhalt in diesem Abschnitt relativ gleichgültig war und er einfach eine möglichst dramatische Variante wählte – und diese auch hauptsächlich bildhaft vertonte, ohne Rücksicht auf Gesamtbedeutung und -ablauf –, oder dass er einen speziellen Schwerpunkt setzen und dies auch musikalisch zum Ausdruck bringen wollte.

Die drei Sätze zeigen in sich eine Steigerung nicht nur im Tempo, sondern auch in der Länge (67, 102 und 172 Takte) und in der Besetzung: Der erste Satz, Nr. XVIII, zeigt eine eher reduzierte Besetzung mit Solotenor, Horn und Streichern, die im zweiten Satz, Nr. XIX, durch Flöten und Klarinetten erweitert wird, und im dritten Satz besteht das Orchester zwar nur aus Streichern, dafür ist die Vokalbesetzung mit vierstimmigem Chor (SATB) und zwei Solisten (AB) nun wesentlich größer. Somit findet ein stetiger Aufbau im insgesamt 341 Takte umfassenden *Offertorium* statt, das damit trotz des geringeren Textumfanges an Länge den beiden zuvor betrachteten Werken nicht nachsteht.

Der erste Satz des *Offertoriums*, *Vado et non revertar*, steht in c-Moll und beginnt als *Largo* im ̄-Takt; Tempo und Taktart ändern sich aber im Verlauf des Satzes: Hier fällt vor allem die Form auf, denn ständig wechseln sich verschiedene Arten von Rezitativen mit gebundenen Abschnitten (vokal und auch rein instrumental) ab.

Es gibt eine bestimmte Art des Instrumentalsatzes, die durch einen Streichersatz, häufig unter Verwendung von Seufzermotiven, gekennzeichnet ist und in der folgenden Übersicht mit 1 bzw. 1' markiert wird. In 1' werden die Seufzermotive zu fortlaufenden Achtelketten erweitert. Weiterhin treten Tenor-Rezitative auf, die im Tempo frei gehalten und lediglich durch Basso continuo begleitet sind (also eine Art *secco*-Rezitativ, in der Tabelle mit 2 bezeichnet), und schließlich erscheinen *accompagnato*-Rezitative (in der Tabelle als 3 gekennzeichnet).

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|           |                       |    |               |         |             |            |      |
|-----------|-----------------------|----|---------------|---------|-------------|------------|------|
| 1-16      | Vorspiel, Largo       | 1  | ♩             | Str     |             | c - Es - c | (HS) |
| 16-18     | Rez T                 | 2  |               | Str     | „Vado ...“  | c          | (GS) |
| 18-21     | Zwischenspiel         | 1  |               | Str     |             | c          |      |
| 18-19=1-2 |                       |    |               |         |             |            |      |
| 22-26     | Rez T                 | 3  |               | Str     | „aeter ...“ | c          | (HS) |
| 27-29     | Rez T                 | 3  |               | Str     | „sors ...“  | c - f      | (GS) |
| 30-32     | Zwischenspiel         | 1' |               | Str     |             | Des        |      |
| 32-34     | Rez T                 | 2  |               | Str     | „iam ...“   | Des        | (HS) |
| 34-35     | Zwischenspiel         | 2  |               | Str     |             | Des        | (HS) |
| 36-40     | Rez T, Adagio         | 2  |               | Hr, Str | „vocem ...“ | Des - f    | (HS) |
| 40-43     | Rez T, Vivace/Allegro | 3  | $\frac{3}{4}$ | Str     | „ad ...“    | f          | (GS) |
| 43,2+3    | GP                    |    |               |         |             |            |      |
| 44-47     | Zwischenspiel, Adagio | 2  | ♩             | Hr, Str |             | f          |      |
| 47-48     | Rez T, Lento          | 2  |               | Str     | „Quid ...“  | f          | (HS) |
| 49-50     | Rez T, Allegro        | 2  |               | Str     | „Heu ...“   | f          | (GS) |
| 50-52     | Vorspiel              | 3  | c             | Str     |             | f - C      | (HS) |
| 52-55     | Rez T                 | 3  |               | Str     | „iram ...“  | C          | (HS) |
| 55-57     | Rez T                 | 3  |               | Str     | „quia ...“  | C          | (HS) |
| 57-58     | Nachspiel             | 3  |               | Str     |             | C          | (GS) |
| 58,3+4    | GP                    |    |               |         |             |            |      |
| 59-60     | Vorspiel              | 1  | ♩             | Str     |             | c          |      |
| =1-2      |                       |    |               |         |             |            |      |
| 61-67     | T mesurato            | 1  |               | Str     | „Quare ...“ | c          | (HS) |
| 61-65=3-7 |                       |    |               |         |             |            |      |

Die verschiedenen Satzarten treten nicht nur in Reinform, sondern auch vermischt auf, indem beispielsweise zum Schluss die Einleitung wiederkehrt, nun aber durch Vokalsolo ergänzt. Die Satzart 1 zeichnet sich in der Einleitung zunächst durch die genannte Seufzermotivik aus, die einen klagenden Eindruck hervorruft, sowie durch einen schreitenden Bass, der das im Text beschriebene „Ich gehe“ musikalisch anschaulich wiedergibt. Somit zeigt sich die Grundstimmung des Textanfangs in der Einleitung. Im ersten Rezitativ wird das Seufzermotiv wieder aufgenommen; weiterhin drücken die fallende Melodik der Bassstimme (auf dem Wort „non“ sogar ein abwärts gerichteter Sextsprung) sowie die Harmonik mit verminderten Septakkorden diese Stimmung aus, der Ganzschluss in Takt 18 bekräftigt die Aussage.

In der zweiten Zeile, in der nun die Angst statt der Resignation dargestellt wird, erklingt ein *accompagnato*-Rezitativ; in der Begleitung wird diese Angst durch ein Strei-

chertremolo ausgedrückt, das sich melodisch und dynamisch steigert. Die Unausweichlichkeit des Schicksals (dritte Zeile) wird durch kraftvolle, im *forte* stehende Streicherakkorde in punktiertem Rhythmus, die zu einem Ganzschluss in c-Moll führen, bestätigt.

Die folgende, die Bedrohung durch das geöffnete Grab schildernde Zeile wird durch eine zunächst in tiefer Lage im *piano* erklingende Achtelfigur der Streicher vorbereitet, die dann aber ansteigt und lauter wird; die Phrase endet im *forte* mit einem Halbschluss und anschließender Generalpause. Somit werden die immer größer werdende Gefahr und Angst und das Bild des „offenen Grabes“ bildhaft nachgezeichnet.

Das erstmalige Erklingen des Hornes mit einem einzelnen solistischen Halteton (T. 36–38) leitet die nächste Zeile ein und symbolisiert die dort genannte „finstere Stimme, die mich zum Gericht ruft“. Durch dieses Signal wird eine Verbindung zur *Sequenz* und der dortigen Schilderung der „Tuba mirum“, die ebenfalls zum Gericht ruft, geschaffen. Typisch ist hier auch die Melodik in der Tenorstimme; die nach oben führende Linie stellt den Weg zum Richter dar, die gleichzeitige Beschleunigung verschärft die Wirkung. Der gleiche punktierte Rhythmus wie in Takt 28 und 29 und ein weiterer Ganzschluss wirken bekräftigend. In der folgenden Phrase ist der Ausruf „Heu“ durch den hohen Ton G im Tenor sowie ein *subito forte* hervorgehoben.

Im Abschnitt von Takt 50 bis 58 erscheint zunächst wieder eine Kombination von punktierten Rhythmen als Ankündigung des Richters und Tremoli als Darstellung der Angst vor seinem Zorn. Die Wendung nach C-Dur, die aufsteigende Linie im Tenorsolo (T. 52), der extrem lange Spitzenton F (T. 53–55) auf dem Wort „portabo“, ein weiterer Spitzenton auf dem Wort „peccavi“ (T. 56) sowie ein Ganzschluss in C-Dur (T. 58) symbolisieren einen Umschwung zur Entschlossenheit, die Entscheidung und gegebenenfalls die berechtigte Strafe des Herrn anzunehmen, da gesündigt wurde.

Der Satz schließt dennoch mit einem verhalten klagenden *Largo*, das der Einleitung gleicht und damit die Form abrundet; die Frage, mit der der Text (durch Gossecs Aufteilung) endet, wird durch einen Halbschluss verdeutlicht. Dabei wird der klagende Ausruf „Quare ...?“ wiederum durch einen Spitzenton hervorgehoben.

Insgesamt wirkt der Satz beunruhigend durch die beschriebenen Satzarten, düster in seiner Harmonik durch zahlreiche verminderte Septakkorde an besonders betonten Stellen und klagend durch oft chromatische Melodik. Damit wird der Text, der selbst im Vergleich zum normalen Offertoriumstext mit seinen Beschreibungen der Hölle und der Strafen noch weitaus pessimistischer wirkt, Wort für Wort mit deutlichen Bildern musikalisch umgesetzt, wobei hier die Gestaltung tatsächlich auf rein musikalischer Ebene stattfindet<sup>119</sup>. Insbesondere die Frage nach dem Sinn dieser Qualen und Bestrafungen wird eindringlich vertont. Dies widerspricht eigentlich der katholischen Sichtweise der Sündhaftigkeit der Menschen, die deshalb Strafe verdienen, nach deren Sinn man also nicht fragt oder sogar fragen darf.

Der Übergang zum zweiten Satz des *Offertoriums* ist harmonisch eigenartig: Der erste Satz endet mit einem Halbschluss, der einerseits durch die Frage im Text gerechtfertigt

<sup>119</sup> Siehe Kapitel 7.5.2.

scheint, andererseits aber auch eine unmittelbare Überleitung zum zweiten Satz des *Offertoriums* erwarten lässt. Dann entspräche die musikalische Umsetzung der Tatsache, dass der Text hier auch unmittelbar weitergeht<sup>120</sup>. Erstaunlich ist nun aber die Beobachtung, dass der nächste Satz nicht mit der erwarteten Tonika c-Moll beginnt, sondern mit Es-Dur, also gewissermaßen mit einem Trugschluss. Hier sind zwei Deutungen möglich: Der Text lautet „Hoffe auf Gott!“, was im Vergleich zum eher düsteren ersten Satz ein recht positiver Gedanke ist – also könnte eine positive Überraschung durch das erklingende Dur statt des erwarteten Moll beabsichtigt sein. Berücksichtigt man aber die sonstige Verwendung von Trugschlüssen in Gossecs Komposition, wäre genauso denkbar, dass er gerade diese Hoffnung als trügerisch darstellen wollte.

Bei dem Satz „Spera in Deo“ handelt es sich um eine typische vorklassische virtuose Soloarie in zweiteiliger Ritornellform; insgesamt bleibt die Orchesterbegleitung durchgängig gleich. Das Orchester besteht neben den Streichern hier aus Flöten, Klarinetten und Hörnern. Gossec wählt diese Form eigentlich nur dann, wenn ihm der Textinhalt weniger bedeutend erscheint, so dass er ihn nicht Wort für Wort ausdeutet, wie schon im Mittelteil der *Sequenz*.

Der Satz besitzt folgende Form:

|             |               |       |       |        |      |
|-------------|---------------|-------|-------|--------|------|
| 1-18        | Einleitung    |       |       |        |      |
| 1-5         |               | Str   |       | Es     |      |
| 5,4-8       |               | Tutti |       | Es     | (GS) |
| 8,3-11      |               | Tutti |       | Es     | (HS) |
| 11,4        | GP            |       |       |        |      |
| 12-14       |               | Str   |       | Es     |      |
| 14,3-18     |               | Tutti |       | Es     | (GS) |
| 18,4        | GP            |       |       |        |      |
| A 19-43     | Solo T        |       |       |        |      |
| 19-23       | Solo T        | Str   | 1. Z. | Es     |      |
| =1-4        |               |       |       |        |      |
| 23,4-28     | Solo T        | Tutti | 1. Z. | Es     | (GS) |
| 28,4        | GP            |       |       |        |      |
| 29-33       | Solo T        | Str   | 2. Z. | Es - B | (HS) |
| 33,4-42     | Solo T        | Tutti | 2. Z. | B      | (GS) |
| 42-43       | Nachspiel     | Tutti |       | B      | (HS) |
| 43-51       | Zwischenspiel | Tutti |       | B      | (GS) |
| 44-45=12-13 |               |       |       |        |      |
| 49-51=16-18 |               |       |       |        |      |

<sup>120</sup> Vgl. die Erläuterung dieses Abschnitts in Kapitel 7.5.2.

|             |               |       |          |        |      |  |
|-------------|---------------|-------|----------|--------|------|--|
| 51,4        | GP            |       |          |        |      |  |
| B 52-96     | Solo T        |       |          |        |      |  |
| 52-62       | Solo T        | Str   | 1.+2. Z. | B - Es | (HS) |  |
| 63-71       | Solo T        | Tutti | 1. Z.    | Es     | (GS) |  |
| 63-70=19-26 |               |       |          |        |      |  |
| 72-78       | Solo T        | Str   | 2. Z.    | Es     | (HS) |  |
| 79-87       | Solo T        | Tutti | 3. Z.    | Es     | (HS) |  |
| 87,3-89     | Zwischenspiel | Tutti |          | Es     | (HS) |  |
| 89,4-96     | Solo T        | Tutti | 3. Z.    | Es     | (GS) |  |
| 96-102      | Nachspiel     | Tutti |          | Es     | (GS) |  |

Häufig lassen sich innerhalb der großen Abschnitte nur schwer deutliche Unterteilungen feststellen, denn diese liegen nach Harmonik, Besetzung oder Textaufteilung jeweils an unterschiedlichen Stellen.

Die verschiedenen Instrumentengruppen haben jeweils klar zugeordnete Begleitungsschemata: Die Bläser spielen einen eigenen homophonen Satz, meist in Terz- oder Sextparallelen und entweder triolisch oder in Viertelbewegungen. Die Streicher spielen meist durchgehende gebrochene Dreiklänge in Triolen (Violinen) oder Viertelrepetitionen mit *pizzicato* (tiefe Streicher). In den Zwischenspielen erklingt ein melodisches Motiv in der ersten Violine, das auch in den Vokalteilen im Tenorsolo wieder auftritt:

VI I/T

Spe - ra, spe - - - - - ra, spe - ra in De - o,

Notenbeispiel 8.103: Go23, *Spera in Deo* T. 1-5 / 19-23

Der auffordernde Charakter des Textes spiegelt sich in dem aufwärts gerichteten Quartsprung und dem aufsteigenden Dreiklang wider. Im weiteren Verlauf wird die Quarte zur Quinte erweitert und so die Wirkung gesteigert. Das Wort „spera“ wird durch die Wiederholung sowie das Melisma ausgeweitet und betont; dies geschieht im Laufe des Stückes noch mehrmals (T. 23-24, 25-26, 64-65 und 67-70). In ähnlicher Weise, aber noch mit wesentlich ausführlicheren Melismen, werden die Worte „confitebor“ (T. 31-32, 55, 58, 72 und 74-77) und „salutare“ (T. 34-38, 80-85 und 90-91) ausgeschmückt. Somit werden die besonders positiven Worte („hoffen“, „vertrauen“ und „begrüßen“) besonders ausgedehnt vertont, und gleichzeitig wird dem Solisten genug Gelegenheit zur Darstellung seiner Kunstfertigkeit gegeben, vielleicht in einem für diese Zeit in der Kirchenmusik fast zu großen Maße. Die musikalische Schwerpunktsetzung entspricht hier der reinen Textbehandlung<sup>121</sup>.

<sup>121</sup> Vgl. Kapitel 7.5.2.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

Der positive, optimistische Eindruck wird allerdings gelegentlich getrübt: Beispielsweise in Takt 39/40 erfolgt auf den Worten „vultus mei“ ein *subito piano* sowie ein Trugschluss; eine ähnliche Gestaltung dieser Worte, nämlich ein *subito piano* in Verbindung mit einem abwärts gerichteten Nonensprung in der Solostimme, findet sich am Ende des Satzes in Takt 95. In Takt 60 findet nach dem dreimaligen Erklingen des Wortes „confitebor“ beim vierten Mal plötzlich eine Wendung nach Moll in Verbindung mit einem Oktavsprung abwärts in der Tenorstimme statt. In Takt 71 auf den Worten „Deo, confitebor“ erscheint ebenfalls eine Ausweichung von Es-Dur nach f-Moll.

So werden zwar die einzelnen Worte auf herkömmliche Weise gestaltet, mit anderen musikalischen Mitteln der Eindruck jedoch wieder relativiert.

Der dritte Satz bildet textlich wiederum einen starken Kontrast zum zweiten Satz. So steht er denn auch wieder in c-Moll wie der erste Satz des *Offertoriums*. Der Text besteht aus vier Zeilen, die jedoch ausführlich in 172 Takten vertont sind.

|   |             |             |          |                  |              |
|---|-------------|-------------|----------|------------------|--------------|
|   | 1-13        | Einleitung  |          | c - Es - c       | (HS)         |
| A | 14-52       | Ch, Soli AB | 1.+2. Z. |                  |              |
|   | 14-23       | Soli AB     | 1. Z.    | c - Es           | (HS)         |
|   | 14-20=1-7   |             |          |                  |              |
|   | 23-32       | Soli AB     | 2. Z.    | Es               | (HS)         |
|   | 23-28≈9-12  |             |          |                  |              |
|   | 32-52       | Ch          | 2. Z.    |                  |              |
|   | 32-40       | Ch          | 2. Z.    | Es               | (GS)         |
|   | 41,1        | GP          |          |                  |              |
|   | 41-52       | Ch          | 2. Z.    | Es - As - f - Es | (HS Fermate) |
| B | 53-79       | Ch, Soli AB | 2. Z.    |                  |              |
|   | 53-65       | Soli AB     | 2. Z.    | Es - f           | (HS)         |
|   | 53-56=23-26 |             |          |                  |              |
|   | 65-79       | Ch          | 2. Z.    | f - As           | (HS Fermate) |
| C | 80-102      | Ch, Soli AB | 3. Z.    |                  |              |
|   | 80-91       | Soli AB     | 3. Z.    | As               | (HS)         |
|   | 91-102      | Ch          | 3. Z.    | As - f - Es      | (HS)         |
| D | 103-127     | Ch, Soli AB | 3. Z.    |                  |              |
|   | 103-107     | Soli AB     | 3. Z.    | Es               | (GS)         |
|   | 107-109     | Ch          | 3. Z.    | Es - As          | (GS)         |
|   | 110-114     | Soli AB     | 3. Z.    | As - f - B       | (GS)         |
|   | 114-127     | Ch          | 3. Z.    | B - Es           | (HS)         |
| E | 128-172     | Ch, Soli AB | 4. Z.    |                  |              |

|         |             |       |        |      |
|---------|-------------|-------|--------|------|
| 128-135 | Soli AB     | 4. Z. | Es     | (HS) |
| 135-141 | Ch          | 4. Z. | Es - c | (HS) |
| 142-145 | Ch, Soli AB | 4. Z. | c      | (GS) |
| 145-172 | Ch          | 4. Z. |        |      |
| 145-151 | Ch          | 4. Z. | c      | (HS) |
| 151-157 | Ch          | 4. Z. | c      | (TS) |
| 158-167 | Ch          | 4. Z. | c      | (GS) |
| 167-172 | Ch          | 4. Z. | c      | (GS) |

Außer der Einleitung gibt es keine instrumentalen Teile, so dass der dramatische Text hier vorherrscht; die Instrumente spielen in diesem Satz eine eher untergeordnete Rolle. Die erste Zeile nimmt verhältnismäßig wenig Raum ein, während die übrigen drei Zeilen umfangreich vertont sind.

Es findet ein Wechsel zwischen homophonen und polyphonen Teilen statt, so dass der Satz insgesamt sehr abwechslungsreich wirkt. Weiterhin wechseln sich Chorteile mit Duetten ab, wobei jeder der fünf großen Abschnitte mit einem Duett beginnt, woraufhin der gleiche Text noch einmal als Steigerung vom Chor gesungen wird. Auch hier findet meist eine Steigerung innerhalb der Abschnitte statt, indem zuerst ein imitatorisches Duett erklingt, dann mit ähnlichem oder gleichem Material ein polyphoner Chorteil folgt, der schließlich in einen homophonen Schluss mündet. Erst im letzten Teil E erklingen erstmals Chor und Solisten gemeinsam, darauf führte bereits ein immer rascherer Wechsel zwischen Chor und Soli hin.

Von der Satztechnik und der Harmonik her ist das Stück weitgehend eher konventionell; es erklingen viele Sequenzen, und tonartlich werden keine besonders auffälligen Modulationen vorgenommen.

Jedoch werden einige Textinhalte sehr anschaulich gestaltet. Insbesondere das Bild der Flucht wird durch imitatorische Einsätze mit schnellen auf- und absteigenden Leitern bildhaft dargestellt (Einleitung, T. 14–15 und 23–24), das Wort „fugiant“ wird speziell im Chor durch zahlreiche Wiederholungen im homophonen Satz in einem prägnanten punktierten Rhythmus hervorgehoben (T. 45 und 71). Auch erscheint bei dieser dritten Textzeile „contremiscant et fugiant“ sowie bei „iter impedire non audeant“ bereits hier bei Gossec ansatzweise das im Rahmen der Sequenzanalysen beschriebene Satzprinzip 1 (T. 23–30 und 128–134), das also schon Gossec verwendete, wenn auch nicht so konsequent wie später Cherubini in *CherubiniRc* und *CherubiniRd*. Auch dieses Satzprinzip verdeutlicht die Bilder der Flucht und Verfolgung.

Wie schon zuvor werden auch hier einzelne Worte durch Melismen (meist in den Solostimmen) oder sehr lange Noten (im Chor) hervorgehoben, in diesem Fall die Worte „adventu“ (T. 18–21), „infernum“ (T. 60–64 und 75–78), „erubescant“ (T. 83–84, 85–90, 116–117, 118–119 und 122–126), „confundantur“ (T. 103–106 und 110–114) und „audeant“ (T. 142–144, 151–156 und 169–170). Andere Hervorhebungen geschehen durch imitatorische Einsätze sowie Wiederholungen.

Dies sind durchaus übliche Mittel der Hervorhebung; Gossec gestaltet jedoch seinen Satz dadurch besonders farbig und dramatisch, dass mehrere dieser Arten gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auftreten, so beispielsweise in Takt 114 ff.: Dort erklingen imitatorische Einsätze, aber mit verschiedenen Motiven; im Sopran sind dies zunächst lange gehaltene Noten auf „erubescant“ und im Alt und im Bass auf- und absteigende Tonleitern – teils parallel, teils in Gegenbewegung – auf „confundantur“; dann wechseln die Stimmen ihre Motive. Es finden also mehrere musikalische Abläufe in Verbindung mit verschiedenen Textzeilen gleichzeitig statt.

Einzelne Worte sind abweichend auf besondere Art dargestellt. Beim Wort „infernum“ findet ein melodischer Abstieg in den Außenstimmen statt, der von eher hoher zu einer sehr tiefen Lage führt (T. 45–52), verbunden mit einem dynamischen Abstieg bis zum *pianissimo*. Begleitet wird dies mit Tonrepetitionen mit *ondeggiando* der Streicher. Damit werden die Tiefen der Hölle und das Unheimliche verdeutlicht. Das Wort „non“ wird auf eine prägnante Weise vertont, die sich bereits in anderen Werken im *Graduale* fand; es wird als homophoner Chorausruf abgespalten und extrem oft wiederholt. Hier werden diese Ausrufe bereits in der Einleitung in Form von „Orchesterschlägen“ der Violinen vorbereitet; nun dient diese Rhythmisierung zur Textgestaltung (T. 135–139, 142–147, 158–165 und 167–168). Dabei erklingen die Ausrufe in verschiedenen Tempi: teilweise halbtaktig und teilweise ganztaktig. Im einzigen Abschnitt, in dem Chor und Soli gemeinsam auftreten, führt der Chor diese Ausrufe fort, während die Solisten ein langes Melisma auf dem Wort „audeant“, also der Fortsetzung des Textes, singen; so wird der Gegensatz zwischen den musikalischen Gestaltungen und damit die Bekräftigung, „dass sie es NICHT WAGEN!“ noch deutlicher. Diese Aussage bildet den Höhepunkt und den Schwerpunkt des Satzes.

Insgesamt handelt es sich um ein gewaltiges Stück, das durch seine Länge, den dichten Satz, das Tempo und das Fehlen jedes Zwischenspiels dramatisch und monumental wirkt.

Gossec hat möglicherweise diese Textvariante gewählt, weil sie ähnlich bildhaft wie der normale Offertoriumstext ist, jedoch noch dramatischere Kontraste und weltlichere Bilder (wie diejenigen des „offenen Grabes“ und der „Verfolgung der Feinde“) enthält, die ihm die Möglichkeit zu extrem gegensätzlichen und bilderreichen Vertonungen gaben.

### 8.5.4 Cherubini: Offertorium (c-Moll)

Das *Offertorium* in Cherubinis erster Requiemvertonung ist mit 517 Takten extrem umfangreich – noch länger als die *Sequenz!* – und bildet den zentralen Teil des Werkes. Die Besetzung ist dementsprechend groß dimensioniert: Sie besteht aus Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten, Posaunen, Pauken, zwei Violinen, zwei Violoncelli und Kontrabass sowie vierstimmigem Chor (SATB).

Auch diese Vertonung weist nicht die erwähnte Dreiteiligkeit auf, sondern besteht

vielmehr aus vier Teilen. Es ergibt sich folgende Struktur:

|           |                 |                      |                |                 |      |
|-----------|-----------------|----------------------|----------------|-----------------|------|
| A 1-76    | Andante         | c                    | „Domine“       | Es-Dur          |      |
| 1-8       | Einleitung      | Tutti -Pk            |                | Es              |      |
| 8-53      | Chor            | Tutti -Pk            | „Domine“       |                 |      |
| 8-20      | Chor            | Tutti -Pk            | „Domine“       | Es - B          |      |
| 20,4+-32  | Chor            | Tutti -Pk,Tr         | „de poenis“    | B - as - es     | (HS) |
| 32,4      | GP              | Fermate              |                |                 |      |
| 33-40     | Chor            | Tutti -Pk            | „libera eas“   | B - b - Ges     | (HS) |
| 40,4-46   | Chor            | Tutti -Pk            | „ne absorbeat“ | Ges - B         | (HS) |
| 46,4-53   | Chor            | Str, Holz            | „ne cadant“    | B               | (HS) |
| 53-54     | Zwischensp.     | Holz, Str, Hr        |                | B               |      |
| 54,4+-72  | Chor SAT        | Vl, Vla, Holz,<br>Hr | „sed“          |                 |      |
| 54,4+-62  | Chor SAT        | Holz, Hr, Vl,<br>Vla | „sed“          | B               | (HS) |
| 62-63     | Zwischent.      | Hr, Vl, Vla          |                | B               |      |
| 63,2-72   | Chor SAT        | Holz, Hr, Vl,<br>Vla | „repraesentet“ | B               | (GS) |
| 72-76     | Nachspiel       | Fg, Hr, Str-Cb       |                | B - Es          | (HS) |
| 76,4      | GP              | Fermate              |                |                 |      |
| B 77-250  | Fuge            | ♩                    | „Quam olim“    | Es-Dur          |      |
| 77-186    | Tempo a capella | poco allegro         |                |                 |      |
| 77-111    | Chor            | Str                  | „Quam olim“    |                 |      |
| 77-96     | 1. Durchf.      | Str                  | „Quam“         | Es - B - Es - B |      |
| 95-111    | 2. Durchf.      | Str                  | „Quam“         | B - c           | (GS) |
| 111-159   | Chor            | Tutti -Pk            | „Quam“         |                 |      |
| 111-132   | 3. Durchf.      | Holz, Hr, Str        | „Quam“         | c - g - As - f  | (GS) |
| 132-140   | Chor            | Str                  | „et semini“    | f - b           |      |
| 140-159   | 4. Durchf.      | Tutti -Pk            | „Quam“         | f - Es - f      | (HS) |
| 159,4-176 | Chor            | Fg, Str              | „et semini“    | f - As - es     | (HS) |
| 176,4-186 | Chor            | Holz, Str            | „et semini“    | es - as - Es    | (HS) |
| 186-188   | Zwischensp.     |                      | Tutti          | Es              | (GS) |
| 188-250   | Più allegro     |                      |                |                 |      |
| 188-214   | Chor            | Tutti                | „Quam“         |                 |      |
| 188-200   | 1. Durchf.      | Str                  | „Quam“         | Es              | (HS) |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|           |             |                      |             |                          |      |
|-----------|-------------|----------------------|-------------|--------------------------|------|
| 201-214   | 2. Durchf.  | Tutti                | „Quam“      | Es - f - Es              | (TS) |
| 214,2-229 | Chor        | Tutti                | „Quam“      |                          |      |
| 214,2-220 | Chor        | Holz, Str            | „et semini“ | Es                       |      |
| 220-224   | 3. Durchf.  | Tutti                | „Quam“      | Seq Es                   | (GS) |
| 224-229   | Chor        | Tutti -Pos           | „et semini“ | Es                       | (GS) |
| 229,2-247 | Chor        | Tutti                | „et semini“ |                          |      |
| 229,2-235 | Chor        | Tutti -Pk            | „et semini“ | Es - As                  | (GS) |
| 235,2-247 | Chor        | Tutti                | „et semini“ | Es                       | (GS) |
| 247-250   | Nachspiel   | Tutti                |             | Es                       | (GS) |
| C 251-343 | Larghetto   | $\frac{3}{4}$        | „Hostias“   | c-Moll                   |      |
| 250,4-254 | Einleitung  | Fg, Hr, Vc,<br>Cb    |             | c                        | (GS) |
| 254-287   | Chor        | Holz, Hr, Str        | „Hostias“   |                          |      |
| 254-261   | Chor        | Str                  | „Hostias“   | C                        | (GS) |
| 261-263   | Zwischensp. | Cl                   |             | c                        |      |
| 263,3-278 | Chor        | Holz, Hr, Str        | „laudis“    | c - As - Es -<br>f - c   | (HS) |
| 278,3-287 | Chor        | Holz, Hr, Str-<br>Cb | „fac eas“   | c                        | (HS) |
| 287-290   | Zwischensp. | Holz, Hr             |             | C                        | (GS) |
| 290-337   | Chor        | Holz, Hr, Str        | „Hostias“   |                          |      |
| 290-297   | Chor        | Str                  | „Hostias“   | C                        | (GS) |
| =254-261  |             |                      |             |                          |      |
| 297-299   | Zwischensp. | Cl                   |             | c                        |      |
| =261-263  |             |                      |             |                          |      |
| 299,3-320 | Chor        | Holz, Hr, Str        | „laudis“    | c - Es - B -<br>Des - es | (HS) |
| ≈263-278  |             |                      |             |                          |      |
| 320-337   | Chor        | Holz, Hr, Str        | „fac eas“   | es                       | (HS) |
| ≈279-287  |             |                      |             |                          |      |
| 337-343   | Nachspiel   | Holz, Hr             |             | es                       | (HS) |
| 343,2+3   | GP          | Fermate              |             |                          |      |
| B 344-517 | Fuge        | ♩                    | „Quam olim“ | Es-Dur                   |      |
| =77-250   | d. c.       |                      |             |                          |      |

Im ersten Abschnitt fällt zunächst auf, dass der Textteil „Sed signifer sanctus Michael ...“ ohne tiefe Streicher und ohne Chorbass, also ausschließlich in hohen Lagen und hellen Klangfarben instrumentiert ist. Die Fuge „Quam olim Abrahae“ gliedert sich in

zwei Teile, wobei der zweite Teil eine Steigerung bezüglich Tempo und Besetzung bedeutet, jedoch das gleiche Fugenthema verwendet. Das *Hostias* ist ebenfalls zweiteilig, wobei der zweite Teil dem ersten in variiertem Form entspricht. Das zweite „*Quam olim Abrahae*“ ist eine Reprise des ersten.

Durch den gesamten Satz ziehen sich verschiedene Formen eines punktierten Rhythmus, der auch hier wieder das verbindende motivische Element bildet. Insbesondere die Worte „*Domine*“, „*Rex gloriae*“, „*libera animas omnium fidelium*“, „*de profundo*“, „*libera eas de ore leonis*“, „*ne absorbeat*“, „*ne cadant in obscurum*“, „*sanctus Michael*“ und „*repraesentet*“ – also große Teile des ersten Abschnitts – werden auf diese Weise, meist mit verhältnismäßig scharfen Punktierungen, gestaltet, ebenso aber eines von zwei verschiedenen „*Hostias*“-Motiven, das bei den Textstellen „*laudis*“, „*suscipe pro animabus illis*“ und „*fac eas, Domine*“ erscheint, also im dritten Abschnitt. Interessanterweise sind die Beschreibungen des heiligen Lichts, der Strafe der Hölle und des Versprechens Abrahams davon ausgenommen. Es werden also direkte Anrufungen bzw. Nennungen des Herrn oder auch Michaels und die Bitten um Erlösung durch Punktierungen prägnanter dargestellt, während die eher deskriptiven Teile rhythmisch ruhiger verlaufen. Auf diese Weise stellt Cherubini Verbindungen zwischen Textinhalten her. So sind auch im *Hostias* die Worte „*Domine*“, „*Hostias*“, „*morte*“ und „*vitam*“ motivisch auf die gleiche Weise gestaltet, wodurch sich der Sinnzusammenhang der logischen Abfolge auch musikalisch eröffnet. Auch durch an mehreren Stellen verwendete gleiche Begleitmotive wird die Verbindung zwischen einzelnen Inhalten verstärkt. Der punktierte Rhythmus erscheint an den genannten Stellen in den Orchesterstimmen fast durchgängig – dort ist das möglich, da nicht zusätzlich auf den Sprachrhythmus Rücksicht genommen werden muss. Weiterhin erscheint ein prägnantes Zweiunddreißigstelmotiv stets in Verbindung mit den Bildern der Schrecken der Hölle, nämlich bei „*de poenis inferni*“ (T. 21–25), „*ore leonis*“ (T. 37–40) sowie in abgewandelter Form bei „*ne cadant in obscurum*“ (T. 47–53).

Dagegen ist die Darstellung des heiligen Lichtes jeweils mit glatten Achtel- oder Sechzehntelfiguren untermalt, die mit ihrem schillernden Klangeindruck die Bedeutung unterstützen, gleichzeitig aber auch ruhigeren und froheren Charakter haben.

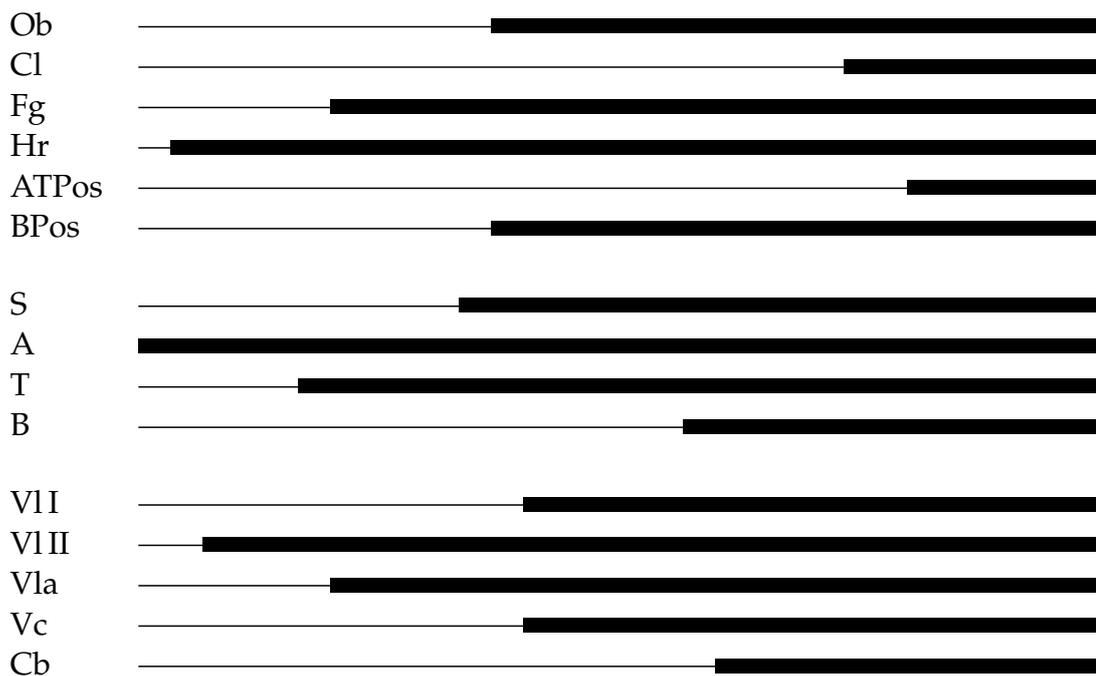
Das Stück beginnt in der instrumentalen Einleitung mit einem taktweisen Wechsel zwischen lyrischen Achtelfiguren in den Violinen und starken Fanfaren, die von sämtlichen Bläsern gespielt werden. Diese Fanfaren sind meist durch Dreiklangsmelodik und punktierte Rhythmen gekennzeichnet; diese Rhythmen, die hier vorgestellt werden, bereiten zugleich den nachfolgenden Text „*Domine Jesu Christe, rex gloriae*“ vor. Es erfolgt kein gemeinsamer homophoner Choreinsatz, wie es nach dieser Einleitung zu erwarten gewesen wäre, sondern die Bassstimme erklingt einen Takt (T. 8) vor dem restlichen homophonen Chor und *unisono* mit Fagott und Horn, die eigentlich zum Chor überleiten. Einerseits erzielt Cherubini dadurch einen fließenden Übergang von der Einleitung zum Chor sowie eine Vermischung von Instrumental- und Vokalstimmen, andererseits könnte es sich um eine – rein strukturelle, nicht melodisch-motivische – Anlehnung an eine *unisono*-Intonation des Wortes „*Domine*“ im Sinne des gregorianischen Chorals handeln. Der Chorsatz erinnert an die Fanfaren zu Beginn der Einleitung; das

zweite, lyrischere Motiv erklingt dann ab Takt 13 im Wechsel mit Choreinwürfen: Die Bitte des Chores wird dynamisch, melodisch, in der Phrasenlänge, Satzdicke und durch die Instrumentation bis Takt 20 gesteigert; dort endet sie jedoch abrupt und macht der Beschreibung der Höllenschrecken Platz. Die wachsende Bedrohung durch diese Schrecken wird anschaulich mithilfe einer Imitation eines neuen Motivs dargestellt: Zuerst erklingt ein Quintsprung abwärts zum Wort „poenis“, das durch die tiefe Lage und Tonrepetitionen sehr unheimlich wirkt; das Wort „infernus“ tritt sodann durch einen aufwärts gerichteten Sextsprung und die nachfolgende ganze Note besonders hervor:



Notenbeispiel 8.104: Chec7, *Offertorium* T. 20,4+–23

Cherubini unterstützt die unheimlich drohende Wirkung durch den Aufbau des Satzes: Er beginnt mit Alt, Horn und zweiter Violine, dann treten nacheinander Tenor, Viola und Fagott, dann Sopran, Oboe, zweite Posaune, erste Violine und Violoncello, dann Bass und Kontrabass, dann Klarinette und zuletzt die erste Posaune hinzu. Damit ergibt sich ein auskomponiertes *crescendo*, aber nicht nur in Bezug auf die gesamte Besetzung, sondern auch jeweils innerhalb der Stimmgruppen Holz, Blech, Streicher und Chor, und schließlich zeigt dieses *crescendo* noch eine weitere strukturelle Besonderheit, die von Cherubini sicher beabsichtigt war, da er mit den einzelnen Schichtungen und vertikalen Strukturen innerhalb der Stimmen stets sorgfältig arbeitet: Das Partiturbild ergibt nach den Stimmeneinsätzen ebenfalls die Form eines großen *crescendo*-Zeichens, das mehrere kleinere in sich enthält:

Abbildung 8.105: ChecOf21, *Offertorium* T. 21–26

Damit erfüllt sich natürlich auch ein klanglicher Zweck, da die einzelnen Stimmgruppen sich gleichmäßig homogen auffüllen.

Ab Takt 26 sind die Worte „et de profundo lacu“ in bildhafter, bereits bekannter Weise vertont; der Chorbass als tiefste Stimme, begleitet von tiefen Streichern, beginnt allein und singt weiterhin die melodische Hauptlinie in zwei in sehr tiefe Lagen absteigenden Phrasen. Das plötzliche *piano*, die kleinere Besetzung und der durch den Wechsel von Achtelnoten und -pausen entstehende abgehackte Charakter rufen den Eindruck von Erschrecken und Angst hervor.

B, Vc, Cb

*p* et de pro - fun - do, et de pro - fun - do la - cu:

Notenbeispiel 8.106: Chec8, *Offertorium* T. 26–32

In ähnlicher Weise, aber noch deutlicher, ist der Text „Ne cadant in obscurum“ gestaltet: Das „Fallen“ zeigt sich im Aufbau des Chor- und Orchestersatzes, da die Stimmen nacheinander von oben nach unten erklingen:

|         |    |         |
|---------|----|---------|
| 47-48   | SA | VII+II  |
| 49-50   | T  | Vla, Vc |
| 51-53,1 | B  | Vc, Cb  |

Die Wirkung wird durch abwärts gerichtete melodische Sprünge in jeder Stimme verstärkt.

Die Bitten „libera eas ...“ (T. 33 ff.) und „ne absorbeat ...“ (T. 40,4 ff.) wirken wieder wesentlich stürmischer und haben mehr auffordernden als bittenden Charakter.

Der Abschnitt „Sed signifer sanctus Michael“ ist, der allgemeinen Tradition folgend, mit hohen Stimmen und hellen Klangfarben instrumentiert. Eher untypisch ist jedoch der musikalische Ausdruck, denn hier erscheint die ebenfalls übliche Fanfarenmotivik nur in äußerst reduzierter Form – ein einzelner Ton des Horns im *piano* leitet jeweils die einzelnen Phrasen ein –, die Lautstärke innerhalb der Phrasen bleibt *pianissimo*, zusätzlich erscheint die Anweisung *dolce*. Also entsteht hier nicht das Bild eines siegreich-heroischen Erscheinens des rettenden Engels, sondern es herrscht eine – normalerweise ja eher mit Engeln in Verbindung gebrachte – Sanftheit und Zartheit vor. Diese Reinheit wird durch die Harmonik unterstützt, da hier weitgehend Grundakkorde in B-Dur erklingen, die, von einigen leittönigen Septen abgesehen, nicht durch Vorhalte getrübt werden. Allerdings erklingt gerade auf dem Wort „sanctam“ ein Mollakkord (T. 61: g-Moll), beim zweiten Erklingen dann Es-Dur (T. 66), beim dritten Erklingen (T. 68) verdunkelt sich jedoch das zunächst erklingende Es-Dur wieder zu c-Moll, ehe schließlich ein Dur-Ganzschluss auf diesem Wort erfolgt. So wird es im Rahmen der Textbehandlung durch die mehrfache Wiederholung hervorgehoben, aber durch die unterschiedliche musikalische Gestaltung ergeben sich zusätzlich auch verschiedene Schattierungen: getrübt, mehr oder weniger hoffnungsvoll bis positiv.

Zu den beschriebenen Gestaltungsweisen bemerkt Ternes:

„Das vorgenannte Beispiel zeigt in der musikalischen Behandlung die bildhafte Jenseitsvorstellung Cherubinis, der das ‚obscurum‘ in der Raumvorstellung tief ansiedelt und dementsprechend musikalisch gestaltet. In der nächsten Textgruppe wird der Hinweis auf ‚sanctus Michael‘ und ‚lucem sanctam‘, Begriffe, die von der bildhaften Jenseitsvorstellung in der Raumvorstellung dann als hoch anzusiedeln sind, adäquat behandelt: unterste Chorstimme (Bass) und tiefe Streicher (Cello, Kontrabass) sind nicht am musikalischen Geschehen beteiligt, das sich im Vokalen und Instrumentalen in relativ hoher Tonlage bewegt.“<sup>122</sup>

Das ist jedoch keine bei Cherubini erstmals auftretende neue Erscheinung, denn gerade diese musikalischen Merkmale bezüglich bestimmter Textinhalte wurden traditionell verwendet, wie die Analysen bis hierher bereits gezeigt haben. Darüber hinaus zeigt Cherubini noch wesentlich subtiler die verschiedenen Nuancen der Textinhalte, die unterschiedliche Interpretationen zulassen.

Den zweiten, umfangreichsten Teil bildet die in sich wiederum zweiteilige „Quam olim Abrahae“-Fuge; die Vertonung als Fuge ist typisch für diesen Textteil. In beiden Teilen kommt dieselbe Orchesterbesetzung, Streicher, Holz- und Blechbläser, zum Einsatz; auch Taktart und Grundtonart sind identisch, und sie beruhen auf dem gleichen

---

<sup>122</sup> [Ternes 1980, S. 258]

thematischen Material. Die beiden Teile der Fuge unterscheiden sich hauptsächlich im Tempo, da der zweite Teil schneller ist, sowie in der Behandlung des thematischen Materials und in der Gestaltung der Durchführungen. Es gibt ein Thema und zwei Kontrasubjekte:

Thema:

**f** Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - - sti

Notenbeispiel 8.107: Chec9, *Offertorium* Takt 77–81

1. Kontrasubjekt:

**f** et se - mi - ni e - jus

Notenbeispiel 8.108: Chec10, *Offertorium* Takt 77,2–81

2. Kontrasubjekt:

**f** et se - mi - ni e - jus

Notenbeispiel 8.109: Chec11, *Offertorium* Takt 80,2+–82

Das Thema basiert auf abwärts gerichteten Dreiklangsbrechungen, steigt dabei aber insgesamt taktweise auf. Weiterhin ist eine klare Schwerpunktsetzung durch die halben Noten jeweils auf dem Taktschwerpunkt deutlich, wodurch es kraftvoll und bestimmt wirkt. Das Thema tritt immer in Verbindung mit dem Textanfang auf.

Das erste Kontrasubjekt ist im echten Sinn ein Gegenpart, indem es rhythmisch synkopiert dem Thema entgegenläuft; das zweite Kontrasubjekt bringt in Form von absteigenden Leitern einen melodischen Gegenpart und sorgt gleichzeitig für mehr Bewegung. Auch textlich heben sich die Kontrasubjekte durch die Verwendung der zweiten Satzhälfte vom Thema ab.

Eine Besonderheit in diesem ersten Fugenteil besteht darin, dass sowohl Thema als auch erstes Kontrasubjekt fast gleichzeitig einsetzen, so dass das Thema nie allein vor-

gestellt wird. Ternes bezeichnet dies als Doppelfuge<sup>123</sup>, jedoch hebt sich das hier als Thema bezeichnete Motiv so von den Kontrasubjekten ab – die eher einen begleitenden Gegenpart haben –, dass es nicht sehr plausibel scheint, von einer Fuge mit zwei (gleichberechtigten) Themen zu sprechen. Zudem läuft hier nicht nur die Durchführung zweier Themen, sondern sogar dreier Motive (des Themas und der beiden Kontrasubjekte) parallel ab, so dass von Beginn an ein relativ komplizierter, farbiger Satz entsteht. Dieser wird noch belebt, da die Instrumente nicht nur *colla parte* mit den Chorstimmen spielen, sondern die Intervalle ausfüllen, die Stimmen auszieren und so für noch mehr Bewegung im Satz sorgen. Es gibt im ersten Teil drei mehr oder weniger deutlich erkennbare Durchführungen des Themas Chec9:

| Takt               | Sachverhalt                       | Besetzung         | Einsatzfolge der Stimmen | Tonart      |
|--------------------|-----------------------------------|-------------------|--------------------------|-------------|
| 77-111             |                                   | Chor und Str      |                          |             |
| 77-96              | 1. Durchführung Chec9             |                   | BSAT                     | Es - B      |
| 95-111             | Engführung Chec11                 |                   | SBATST                   | B - c       |
| 111-132            |                                   | +Ob, Cl, Fg, Hr   |                          |             |
| 111-132<br>≈77 ff. | 2. Durchführung Chec9             |                   | BSATB                    | c - g       |
| ab 120             | Themeneinsätze unvollständig      |                   |                          | As - f      |
| 132-140            |                                   | Chor und Str      |                          |             |
| 132-140            | Engführung Chec10                 |                   | ABSAT                    | f - b - f   |
| 141-155            | 3. Durchführung Chec9 augmentiert |                   | BSAT                     | f - Es      |
| 141                |                                   | +Fg, Hr, Tr, BPos |                          |             |
| 147                |                                   | +Ob, Cl, ATPos    |                          |             |
| 155-159            | homophoner Schluss                |                   |                          | Es - f      |
| 159                | HS in f                           |                   |                          |             |
| 159-161            | Überleitung Chec11                |                   |                          |             |
| 161-176            |                                   | Chor und Str      |                          |             |
| 161-175            | Engführung Chec10                 |                   | SATBSATB                 | f - As - es |

<sup>123</sup> Vgl. [Ternes 1980, S. 276].

|         |                         |                        |                  |
|---------|-------------------------|------------------------|------------------|
| 176     | HS in es                |                        |                  |
| 176-184 | Engführung<br>Chec11    |                        | BSABTASB es - as |
| 176     |                         | +Ob, Cl, Fg            |                  |
| 185-186 | homophoner<br>Schluss   |                        | as - Es          |
| 186     | HS in Es                |                        |                  |
| 187-188 | Übergang zum<br>2. Teil |                        |                  |
| 187-188 |                         | Tutti: Str, Bläser, Pk |                  |
| 188     | GS in Es                |                        |                  |

In jeder Durchführung weicht Cherubini mehr vom eigentlichen Durchführungsschema ab. Die Zwischenspiele haben eigenen Durchführungscharakter durch das deutlich erkennbare motivische Material; die Abschnitte unterscheiden sich jedoch nicht nur in Motivik und Text, sondern auch in der Instrumentation, da die Bläser nicht durchgehend, sondern immer für klar abgegrenzte Teile eingesetzt werden oder schweigen.

Traten im ersten Teil schon zahlreiche Durchführungen und Engführungen der Motive auf, zeichnet sich der zweite Teil durch eine noch größere motivische Dichte sowie die Verwendung kürzerer Motivabschnitte und damit mehr Kurzgliedrigkeit der Unterabschnitte aus.

| Takt    | Sachverhalt                          | Besetzung    | Einsatzfolge<br>der Stimmen | Tonart |
|---------|--------------------------------------|--------------|-----------------------------|--------|
| 188-199 |                                      | Chor und Str |                             |        |
| 188-195 | 1. Durchführung<br>Chec9             |              | SATB                        | Es     |
| 196-198 | Engführung Chec9<br>Kopf             |              | 2 × S+A,T+B                 | Es     |
| 200     | HS in Es                             |              |                             |        |
| 201-206 | 2. Durchführung                      |              | BSAT                        | Es     |
| 200     |                                      | +Hr          |                             |        |
| 201     |                                      | +Pos, Pk     |                             |        |
| 207-210 | angedeutete<br>Durchführung<br>Chec9 |              | BAB                         | Es - f |
| 207     |                                      | +Ob, Cl, Fg  |                             |        |
| 209     |                                      | +Tr          |                             |        |
| 210-214 | Schluss                              |              |                             | Es     |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

|            |                                 |                             |                        |         |
|------------|---------------------------------|-----------------------------|------------------------|---------|
| 214        | TS in Es                        |                             |                        |         |
| 215-220    |                                 | Chor, Holz, Str             |                        |         |
| 214,2+-217 | Engführung<br>Chec11            |                             | AS, T+B u<br>in Terzen | Es      |
| 217,2+-220 | Engführung<br>Chec11            |                             | AS, T+B u<br>in Terzen | Es - c  |
| 220-224    | Engführung Chec9<br>Kopf        |                             | 3 × T+B,S+A            | Quintf. |
| 220        |                                 | +Pos, Hr, Tr                |                        |         |
| 224        | homophoner<br>Schluss           |                             |                        |         |
| 224-227    | Engführung<br>Chec11            |                             | T+B u,S+A              | c       |
| 227        | TS in c                         |                             |                        | c - Es  |
| 227-229    | homophoner<br>Schluss, GS in Es |                             |                        | Es      |
| 229-235    | Imitation ohne Th               |                             |                        | Es - As |
| 230        |                                 | Chor, Vl, Hr                |                        |         |
| 231        |                                 | +Fg, Tr, Vla, Vc, Cb        |                        |         |
| 233        |                                 | +Ob, Cl, Pos                |                        |         |
| 235        | Plagalschluss in As             |                             |                        | As      |
| 235-247    | Imitation ohne Th               |                             |                        |         |
| 235        |                                 | Chor, Hr, Vl                |                        |         |
| 237        |                                 | +Fg, Tr, Pk, Vla, Vc,<br>Cb |                        |         |
| 239        |                                 | Tutti                       |                        | Quintf. |
| 247        | GS in Es                        |                             |                        | Es      |
| 247-250    | Nachspiel Orch                  |                             |                        | Es      |

Der zweite Teil der Fuge ist im Vergleich zum ersten Teil gesteigert: Die Abschnitte sind kürzer als im ersten Teil, es gibt mehr Themeneinsätze, und die Instrumentation wechselt hier wesentlich schneller. In Verbindung mit dem ohnehin schon schnelleren Tempo wirkt die Fuge hier also wesentlich rasanter. Dies wird bereits zu Beginn deutlich, da die erste Durchführung als Engführung des Themas (im Abstand eines Taktes) erklingt und im Verlauf mehrere angedeutete Engführungen des Themenkopfs folgen, was durch die Sequenzierungen gleichzeitig zu einem schnelleren harmonischen Wechsel führt. Insgesamt handelt es sich um eine sehr umfangreiche, üppig instrumentierte und sehr dicht strukturierte Fuge, die um so monumentaler wirkt, da sie zweimal erklingt, denn am Ende des *Offertoriums* folgt ein vollständiges *da capo*.

Das *Hostias* bildet einen starken Gegensatz zur Fuge: In langsamerem Tempo und im

schwingenden  $\frac{3}{4}$ -Takt stehend, im *piano* beginnend und nur durch Streicher, Holzbläser und Hörner begleitet, ist es ein ruhiges, eher zartes Stück. Trotzdem bietet sich auch hier wieder durch die Verwendung zweier gegensätzlicher Motive – mit dem gleichen Text! – ein mehrschichtiger Satz, wie er bei Cherubini üblich ist. Neben der bereits erwähnten Punktierung erscheint hier auch ein rhythmisch ruhigeres, dafür von großen melodischen Sprüngen gekennzeichnetes Motiv, das zu Beginn (ab T. 254) wie eine Art *cantus firmus* im Bass erklingt, während darüber die anderen Stimmen imitatorisch mit der Punktierung einsetzen. Die Imitation erlaubt eine mehrfache Wiederholung des Schlüsselwortes „Hostias“, und die Punktierung wurde bereits in der Einleitung (T. 250,3–253) vorbereitet, wo sie wie eine – wenn auch leise – Bläserfanfare erschallte. Dies mutet für einen eher innigen Satzabschnitt merkwürdig an, bildet aber durch die Fanfarenmotivik einerseits, die Verwendung von Holzbläsern (ohne Blechbläser) im *piano* andererseits eine motivische Verbindung zwischen dem ersten Teil des *Offertoriums* und dem *Hostias*, das aus zwei großen Teilen besteht, die sich jeweils wiederum in drei nur von Streichern begleitete Chorabschnitte gliedern, die durch diese Bläserfanfaren miteinander verbunden sind.

Die Dynamik bleibt fast im gesamten *Hostias piano*, von einigen Ausnahmen abgesehen, die dadurch besonders auffallend wirken. Das erste *crescendo* erscheint in Takt 265 auf dem Wort „offerimus“ (und an gleicher Textstelle in T. 301/302), wodurch die Handlung der Darbringung der Gaben verdeutlicht wird. Eine weitere Steigerung findet sich beim Text „memoriam faciemus“ (T. 275–278 und 313–320). Dies sind auch die einzigen Stellen außer den Überleitungen, wo die Holzbläser zur Klangverstärkung eingesetzt werden. Also werden insbesondere die Worte, die Handlungen beschreiben, hervorgehoben.

Der zweite Teil entspricht fast dem ersten; jedoch ist er leicht abgewandelt und durch eingeschobene Takte erweitert. Meist handelt es sich um zusätzliche Sequenzierungen (T. 304–306 und 317–320), durch die eine größere Steigerung als im ersten Teil erzielt wird und auch Modulationen in andere Tonarten möglich werden. Außerdem führt dies im zweiten Fall zu weiteren Wiederholungen eines Textabschnittes, der bereits im ersten Teil besonders stark gewichtet war, nämlich „memoriam faciemus“. Außerdem wird ein Schlussteil ergänzt, in dem als Kernaussage des Stückes die Worte „transire ad vitam“ nochmals wiederholt werden. Diese Worte betreffend ist festzuhalten, dass Cherubini nicht wie andere Komponisten ein ausschließlich positives und hoffnungsvolles Bild dieses Übergangs ins ewige Leben zeichnet, denn gerade an dieser Textstelle wirkt die Harmonik unsicher: In Takt 287 erfolgt nach einer längeren dominantischen Passage mit wechselnden Vorhalten ein sehr schwacher Halbschluss, und in Takt 337 mit dem Ende des Chores sowie in Takt 343 erklingen ähnliche Halbschlüsse, im letzten Takt sogar von einer Generalpause mit Fermate gefolgt. Somit wird die Textaussage nirgendwo durch die Harmonik bestätigt, sondern eher in der Schweben gehalten. Auch stehen diese Passagen stets im *piano*; Cherubini greift nicht auf das häufig verwendete Mittel zurück, den Übergang vom Tod ins ewige Leben durch ein *crescendo* oder ansteigende melodische Linien bildhaft zu gestalten. Wiederum scheint der Komponist Zweifel an der Erfüllung dieser Hoffnung zu hegen.

### 8.5.5 Cherubini: Offertorium (d-Moll)

Das *Offertorium* in der zweiten Requiemvertonung Cherubinis weist Unterschiede, aber auch gewisse Ähnlichkeiten zu demjenigen der ersten Vertonung auf. Eine sofort ins Auge fallende Abweichung ist die wesentlich geringere Länge, da das *Offertorium* von *CherubiniRd* nur 196 Takte umfasst (im Vergleich zu 517 Takten in *CherubiniRc*), obwohl der Satz damit dennoch einer der längeren Sätze im Werk ist. Die Besetzung ist relativ groß; neben Streichern umfasst sie Flöten und Piccoloflöten, Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte und Posaunen, jedoch keine Pauken und Trompeten, womit auch die Blechbläsergruppe kleiner als in *CherubiniRc* ist. Dafür tritt hier die Piccoloflöte mit ihrem doch sehr charakteristischen hellen Ton hinzu.

|                    |                       |                        |                |                          |      |
|--------------------|-----------------------|------------------------|----------------|--------------------------|------|
| A 1-36             | Andante con moto      | <b>c</b>               | „Domine“       | F-Dur                    |      |
| 1-7                | Einleitung            | Tutti                  |                | F                        | (GS) |
| 7-12               | Chor                  | Tutti -Pos             | „Domine“       | F                        | (HS) |
| 13-24              | Chor                  | Tutti                  | „libera“       | F - d - g - d<br>- c - C | (GS) |
| 24,4-30            | Chor                  | Tutti -Fl, Picc        | „libera“       | C                        |      |
| 30,4-36            | Chor                  | Fg, Str, 3. Pos        | „ne absorbeat“ | Es - c                   | (HS) |
| B 36,4-59          | Un poco ritenu-<br>to | <b>c</b>               | „Sed signifer“ | C-Dur                    |      |
| 36,4-40            | Einleitung            | Fl, Cl                 |                | C                        |      |
| 40-50              | Chor TT               | Fl, Ob, Cl, Vl,<br>Vla | „sed signifer“ | C                        | (HS) |
| 50,3+-52           | Überleitung           | Fl, Ob, Cl             |                | C                        |      |
| 52,4-56            | Chor TT               | Fl, Ob, Cl, Vl,<br>Vla | „in lucem“     | C                        | (GS) |
| 56-60              | Überleitung           | Fl, Ob, Cl, Vl,<br>Vla |                | C                        | (GS) |
| C 60-70            | Allegro moderato      | <b>c</b>               | „Quam olim“    | F-Dur                    |      |
| 60-70              | Chor TTB              | Tutti                  | „Quam olim“    | F - B - g - d            | (HS) |
| 70,4               | GP                    |                        |                |                          |      |
| D 71-121           | Larghetto             | $\frac{3}{4}$          | „Hostias“      | d-Moll                   |      |
| 71-74              | Einleitung            | Str                    |                | d                        | (GS) |
| 74,2-82            | Chor TTTTB            | Str                    | „Hostias“      | d                        | (GS) |
| 82,3               | GP                    |                        |                |                          |      |
| 82,3+-84<br>=73/74 | Überleitung           | Str                    |                | d - B                    | (GS) |
| 84-122             | Chor                  | Str                    |                |                          |      |

|                         |                                                    |            |                  |                     |      |
|-------------------------|----------------------------------------------------|------------|------------------|---------------------|------|
| 84-92<br>=74-82         | Chor TTTB                                          | Str        | „laudis“         | B                   | (GS) |
| 92,3-106                | Chor TTTB                                          | Str        | „tu suscipe“     | B - b - Des -<br>f  | (HS) |
| 106,3+-122              | Chor TTTTB                                         | Str        | „fac eas“        | f - C               | (GS) |
| E 122-196               | Allegro più<br>vivo che la<br>prima volta,<br>Fuge | ♩          | „Quam olim“      | F-Dur               |      |
| 122-132,3<br>=60-70     | 1. Durchf.                                         | Tutti      | „Quam olim“      | F - B - g - d       | (HS) |
| 132,4-140               | 2. Durchf.                                         | Tutti -Pos | „Quam olim“      | d - B               | (HS) |
| 140,2-152               | Chor                                               | Tutti      | „Quam olim“      | B - Ges - As<br>- f |      |
| 152,2-163<br>=140,2-152 | Chor                                               | Tutti      | „Quam olim“      | Ges - As - f        |      |
| 164                     | anders                                             |            |                  | f                   | (TS) |
| 164,2-188               | Chor Più<br>mosso                                  | Tutti      | „Quam olim“      |                     |      |
| 164,2-168,1             | Chor                                               | Tutti      | „Quam olim“      | f - A - C           | (HS) |
| 168,2-172               | Chor                                               | Tutti      | „Quam olim“      | C                   | (TS) |
| 172,2-188               | homophoner<br>Schluss                              | Tutti      |                  |                     |      |
| 172,2-180               | Chor                                               | Tutti      | „Quam olim“      | C - F               | (GS) |
| 180,4-188               | Chor                                               | Tutti      | „et semini ejus“ | F                   | (GS) |
| 188,2-196               | Nachspiel                                          | Tutti      |                  | F                   | (GS) |

Genau wie in der ersten Vertonung ist die Struktur zwar auf den ersten Blick vierteilig mit den Abschnitten „Domine Jesu Christe“, „Quam olim Abrahae I“, „Hostias“ und „Quam olim Abrahae II“, jedoch gibt es trotzdem Unterschiede im Aufbau: Der Einschnitt im ersten Teil vor dem „Sed signifer sanctus Michael“ ist hier durch ein Zwischenspiel und eine ganz andere Instrumentation viel deutlicher, so dass dies als eigener Abschnitt gelten muss, obwohl kein äußeres Zeichen wie ein Doppelstrich oder ein Wechsel der Taktart vorhanden ist. Weiterhin ist das erste „Quam olim Abrahae“ auffallend kurz gehalten (im Gegensatz zur monumentalen zweiteiligen Fuge in *CherubiniRc*), und erst das zweite „Quam olim Abrahae“, das hier keine Reprise des ersten ist, ist umfangreicher. Dabei bildet das erste „Quam olim Abrahae“ aber schon eine Art minimale Fuge, in der das Fugenthema in einer Durchführung vorgestellt wird. Im zweiten, längeren „Quam olim Abrahae“ wird diese erste Durchführung zunächst wiederholt, dann mündet sie in eine umfangreichere Fuge. Ähnlich wie in *CherubiniRc* ist dagegen die Gestaltung des „Hostias“, wo ebenfalls ein Taktwechsel zum  $\frac{3}{4}$ -Takt, langsamem Tempo

und einer kleineren Besetzung stattfindet. Insgesamt wählt Cherubini ähnliche Tempi und Taktarten wie in seiner ersten Vertonung. Auch die motivische Arbeit ist ähnlich, da auch hier in bestimmten Textteilen punktierte Motive auftreten: Insbesondere im ersten Abschnitt A ist punktierte Rhythmik fast durchgehend vorhanden; weiterhin erscheint sie auch im „Hostias“. Diese Art der Punktierung wird so in noch umfassenderer Art verwendet als im ersten Requiem, zudem erscheint sie meist in schärferer Form. Im Teil B „Sed signifer“ und in den beiden Fugen dagegen erscheint diese rhythmische Gestaltung eingeschränkt oder gar nicht. Somit verwendet Cherubini sie an den gleichen Textstellen wie in seinem ersten Requiem.

Die Einleitung zeigt prächtigen, fanfarenartigen Charakter durch die Dynamik *forte*, den Einsatz des gesamten Orchesters, die punktierte Motivik, die zunächst aufsteigende Linie und die Harmonik, da in den ersten fünf Takten ausschließlich Tonika und Dominante erklingen. Damit ist die im Chor erfolgende Anrufung des Herrn vorbereitet, die hier zunächst nicht flehend, sondern als Preisung erfolgt. Durch imitatorische Einsätze erklingt sie gleich dreimal und wird so intensiviert. Ein zur Ausschmückung bereits in der Einleitung erscheinendes Motiv, eine Sechzehntelkette in den Streichern, wird auch während des Chorsatzes weiterverwendet und sorgt ebenfalls für einen bewegten, frohen Ausdruck. In der zweiten Chorphrase, „Libera animas ...“, beginnen Modulationen in Molltonarten, wodurch der Ausdruck ernster wird; die Sorge um die Seelen der Verstorbenen wird damit deutlich. Dass die Verstorbenen hier tatsächlich im Vordergrund stehen, wird durch die besondere, bildhafte Gestaltung des Wortes „defunctorum“ ersichtlich, durch die dieses Wort hervorgehoben wird: Die melodischen Linien steigen in allen Stimmen ab, und zusätzlich erfolgt ein harmonischer Abstieg in Form einer Terzfallsequenz mit Zwischendominanten:

$$G^7 \quad c \quad E_s^7 \quad A_s \quad C^7 \quad f$$

Weiterhin findet ein *decrescendo* mithilfe der Instrumentation statt, da plötzlich Piccoloflöte, Hörner und Posaunen schweigen, was gleichzeitig für eine Dämpfung des Klanges sorgt. So zeigt sich ein gedrückter Ausdruck und die empfundene Trauer. Die Angst wird dann bei dem Wort „infernus“ deutlich, denn dort setzt wieder das volle Orchester im *fortissimo* ein und erzeugt so eine erschreckende Wirkung, die Streicher spielen Tremoli, was fast überall als Symbol der Furcht verwendet wird (später auch bei „tartarus, nec cadant in obscurum“, T. 34–36), und harmonisch erklingt ein Akkord ( $\mathbb{D}_{8-9}^{5>}_{-8-7}$ ), der durch die kleine None und besonders durch die tiefalterierte Quinte dissonant und schneidend wirkt.

Bei den folgenden Worten „et de profundo lacu“ findet ein erneuter Wechsel statt; die Bläser (mit Ausnahme der Fagotte) schweigen, die Dynamik ist *subito pianissimo* im Orchester, *piano* im Chor, die Chorphrase verläuft stockend in Achtelnoten mit Achtelpausen im Wechsel, und es erfolgt ein melodischer Abstieg. Die Phrase endet mit einem Ganzschluss, jedoch auf der Tonika ohne Terz, also weder in Dur noch in Moll. So ergibt sich ein angstvoller, dann angesichts der Unausweichlichkeit resignierter und

hoffnungsloser Ausdruck. Anschließend erfolgt mit der erneuten Bitte um Befreiung wieder ein Umschwung zum *forte*, C-Dur und punktierter Rhythmik; der „Rachen des Löwen“ wird durch eine Erweiterung des Satzes (der erste Tenor springt in eine sehr hohe Lage, der Bass steigt ab) charakterisiert, die Dramatik und Gefahr kommt durch *fortissimo*, scharfe Punktierungen und Sechzehntelläufe in Streichern und Fagott zum Ausdruck. Der Teil endet offen: Zunächst erfolgt ein Trugschluss auf den Worten „*nec cadant*“, dem sich ein Halbschluss anschließt (T. 35–36), so dass die Möglichkeit, doch „zu fallen“, durchaus bestehen bleibt. Dies ist eine für Cherubini typische Schlussgestaltung solcher Textinhalte; meist stellt sich keine Zuversicht mit der Hoffnung auf Erfüllung der Bitten ein, sondern eher starker Zweifel.

So entsteht in diesem Abschnitt ein ständiger Wechsel des Ausdrucks, ein Schwanken zwischen Hoffen und Bangen.

Der zweite Abschnitt, „*Sed signifer sanctus Michael*“, ist auf die gleiche Weise wie in *Cherubini Rc* gestaltet: Es sind nur hohe Stimmen beteiligt, in diesem Fall die beiden Tenorstimmen sowie hohe Streicher und Holzbläser; und der Ausdruck ist zart und innig durch die Vorgabe *dolce* bzw. *assai dolce*, die Temporeduzierung (*un poco ritenuto*), die Dynamik *piano* bzw. *pianissimo* und das *pizzicato* der zweiten Violine und Viola. Der Schwerpunkt liegt auf der Erwähnung des heiligen Lichtes, da dieser Teil der Phrase abgespalten und nach einem Zwischenspiel wiederholt wird.

Die erste kurze Fuge besteht nur aus einer einzigen Durchführung des Fugenthemas, das auch in der zweiten Fuge benutzt wird:

*f* Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti

Notenbeispiel 8.110: Ched6, *Offertorium* T. 60–62

Es gibt kein beibehaltenes Kontrasubjekt im Chor, dafür aber erscheinen in den Streichern die bereits aus dem ersten Teil bekannten Sechzehntelleiterabschnitte, die das Klangbild sehr beleben. Die Bläser gehen teilweise *colla parte* mit den Chorstimmen, teilweise in homophonem Satz; dabei treten die einzelnen Stimmgruppen nacheinander hinzu, so dass im Verlauf der elf Takte durch die Instrumentation ein großes *crescendo* entsteht.

Das „*Hostias*“ ist ein langsamer, meist leiser, homophoner, bis zu fünfstimmiger Chorsatz, der durch umspielende Achtelfiguren der ersten Violine ausgeschmückt wird. Die Melodik beruht auf aufsteigenden Dreiklängen, wobei nach dem Beginn in Moll bei der Zeile „*laudis offerimus*“ eine Wendung nach Dur stattfindet und so ein freundlicherer Ausdruck entsteht. Wie in seiner ersten Vertonung erzeugt Cherubini auch hier durch die Verwendung punktierter Rhythmen eine motivische Verbindung zum ersten Teil. Im zweiten Teil des Abschnittes gibt es die einzige deutliche Steigerung, indem zunächst durch Akzente auf der unbetonten dritten Zählzeit jedes Taktes Unruhe erzeugt wird (T.

100–102), dann folgt das einzige *crescendo* auf dem Wort „memoriam“ zum „facimus“ hin, bricht allerdings mit einem *fortepiano* wieder ab. In seiner ersten Vertonung gestaltet Cherubini diese Stelle ähnlich, dort aber reicht das *crescendo* wirklich bis zum Ende der Phrase. Hier hebt er ebenfalls das Gedenken an die Toten hervor, scheint jedoch Zweifel zu hegen. Dafür wird die letzte Zeile durch mehrfache Abspaltung und Wiederholung hervorgehoben, und der Satz endet nicht nur in C-Dur, sondern die Tonika wird auch auffallend lange, über die letzten sieben Takte (T. 116–122), ausgehalten.

Die zweite Fuge unterscheidet sich nicht nur durch die Länge, sondern auch durch ein schnelleres Tempo sowie den *alla-breve*-Takt von der ersten Fuge, obwohl der Anfang die erste Fuge wieder aufgreift. Es schließt sich eine zweite Durchführung an, die schon nur noch aus einer extremen Engführung des Themenkopfes besteht: Die Stimmeneinsätze erfolgen von unten nach oben (BTT) in halbtaktigem Abstand, nach dem homophonen Schluss in Takt 140 folgen jedoch nur noch mehrere frei gestaltete Abschnitte, die das Fugenthema Ched6 lediglich ansatzweise erkennen lassen. Meist handelt es sich um Stimmeneinsätze, die vor allem durch die rhythmische Gestaltung in Form eines aus drei Viertelnoten bestehenden Auftaktes an das Thema erinnern (T. 140, 142, 152, 154 und 156). Dabei ist der Satz nicht mehr im eigentlichen Sinn polyphon, vielmehr kommt hier wieder das bereits beschriebene Satzprinzip 1 zur Anwendung, da Bass und zweiter Tenor parallel verlaufen, dies aber um einen halben Takt versetzt zum ersten Tenor (T. 140–144 und 152–155) oder die beiden Tenöre versetzt zum Bass (T. 144–148 und 156–160). Dieses Prinzip wirkt nicht so kompliziert wie eine regelrechte Fuge, aber trotzdem sehr abwechslungsreich durch die verschiedenen Stimmkombinationen. Ab Takt 164 steigert sich das Geschehen durch eine nochmalige Tempozunahme, und gleichzeitig erklingt der Themenkopf nun deutlich in der Umkehrung, jedoch wieder in zwei Stimmblocken in Satzprinzip 1, bevor ab Takt 171 ein ausführlicher homophoner Schlussteil folgt. Im Nachspiel wird nochmals auf das Fugenthema verwiesen, indem es zweimal (melodisch sequenziert) *unisono* im gesamten Orchester erklingt.

Die gesamte „Fuge“ wirkt bewegt durch die erregten begleitenden Streicherfiguren und klangvoll durch die große Besetzung, die auch tatsächlich – nach dem nacheinander erfolgenden Einsatz der einzelnen Stimmen – fast die gesamte Zeit vollständig beteiligt ist. Durch das Satzprinzip 1 wird die strenge Kontrapunktik aufgehoben und die Fuge klanglich etwas durchsichtiger gestaltet, durch die Parallelführung der Stimmen ergibt sich teilweise ein fast „klassischer“ Charakter. Trotz dieser Abweichungen von der alten Form der traditionellen Schlussfuge handelt es sich aber um einen großartig-monumentalen Schluss, in dem die betreffende Textzeile ausführlich und nachdrücklich vertont ist.

### 8.5.6 Berlioz: Offertorium

Auch Berlioz vertont den Offertoriumstext, wobei Teile daraus – wie beschrieben – bereits als Einschub in der *Sequenz* verwendet wurden. Dieser Teil tritt nun nicht noch einmal auf, mit Ausnahme der Zeile „et de profundo lacu“. Auch andere Abschnitte

entfallen ganz<sup>124</sup>, so dass sich eine andere Struktur als in den anderen Werken ergibt. Da auf diese Weise der Offertoriumstext recht kurz gehalten ist, vertont Berlioz diesen Teil auch vergleichsweise kurz in insgesamt nur 201 Takten.

Berlioz wählt ebenfalls einen Einschnitt zwischen „Domine ...“ und „Hostias“, wobei er diesen durch zwei separate Sätze am deutlichsten von allen Komponisten setzt. Der erste der beiden Sätze ist mit 154 Takten der längere, obwohl er nur Fragmente des Textes enthält. Dieser Satz ist jedoch höchst interessant gestaltet.

Das Orchester, dem hier eine bedeutende Rolle zufällt, besteht aus Streichern, Flöten, Oboen, Englischhörnern, Klarinetten, Hörnern, Fagotten und Tuben; der Satz steht in d-Moll.

Ungewöhnlich und auffallend ist vor allem die Tatsache, dass der Chor fast während des gesamten Satzes (bis T. 137) ausschließlich *unisono* singt und sein gesamter Tonvorrat nur aus zwei verschiedenen Tönen besteht, nämlich a und b. Über einem äußerst vielseitigen, durchgehenden Orchestersatz singt der Chor zahlreiche kurze Einwüfe, die auf einem Grundmotiv basieren:



Notenbeispiel 8.111: Ber14, *Offertorium* T. 6-7

Rhythmus und Motivlänge sind teilweise etwas verändert und an den jeweiligen Text angepasst, doch grundsätzlich gleichen sich sämtliche Einwüfe. Auch bleiben sie immer leise. Zudem handelt es sich zumindest zu Beginn nicht um die Umspielung des Grundtons, was eine gewisse Sicherheit ausdrücken würde, sondern der Quinte, was den offenen, nach Auflösung strebenden Charakter noch unterstützt. Diese Art des Chorsatzes ist ein Sinnbild für Erstarrung, Verharren oder Gefangenschaft, die damit die Situation verdeutlicht, in der diese flehentliche Bitte um Befreiung und Erlösung erklingt. Robertson gibt den „Untertitel“ des Satzes wieder: „Souls in purgatory – the title Berlioz gave to the movement“<sup>125</sup>; Hausfater ebenso: «Dans la réduction pour piano, la pièce porte d’ailleurs comme sous-titre <Litane à Jesus-Christ chantée par les âmes du Purgatoire>»<sup>126</sup>. Diese Anmerkungen liefern allerdings keine genaue Quelle, nach der diese Bezeichnung tatsächlich von Berlioz selbst stammt. In Verbindung mit dem c-Takt in relativ langsamem Tempo ergibt sich ein gequälter, monotoner Ausdruck der Unausweichlichkeit, der tatsächlich eben jene Empfindungen der Seelen im Fegefeuer

<sup>124</sup> Vgl. dazu Kapitel 7.8.2.

<sup>125</sup> [Robertson 1967, S. 93]

<sup>126</sup> [Hausfater 1995, S. 487]. „Im Klavierauszug trägt das Stück übrigens den Untertitel ‚Litanei für Jesus Christus, gesungen von den Seelen im Fegefeuer‘“. (Übers. der Verf.)

widerspiegeln könnte. Der Satz ändert sich erst bei Erreichen des Wortes „promisisti“.

Es ergibt sich folgende Struktur mit vier großen Abschnitten, die in sich wiederum unterteilt sind:

|         |                          |           |                      |
|---------|--------------------------|-----------|----------------------|
| A 1-53  | „Domine ... defunctorum“ | A' 96-131 | „Libera ... sanctam“ |
| 1-14    |                          | 96-98     | Überleitung          |
| 14-27   |                          | 98-102    |                      |
| 27-40   |                          | 102-111   |                      |
| 40-53   |                          | 112-131   |                      |
| B 53-96 | „de poenis ... lacu“     | 131-136   | „quam olim“          |
| 53-60   | Überleitung              | C 136-154 | „quam olim“          |
| 60-66   |                          |           |                      |
| 66-77   |                          |           |                      |
| 77-85   |                          |           |                      |
| 85-96   |                          |           |                      |

Es gibt nur ein Chormotiv, dafür jedoch zahlreiche Orchestermotive, die in Teil A in einer Art groß angelegter Fuge mit weit auseinanderliegenden Themeneinsätzen nacheinander hinzutreten. Das den gesamten Satz prägende Motiv Ber15, das zunächst als Fugenthema erscheint, ist folgendermaßen gestaltet:



Notenbeispiel 8.112: Ber15, *Offertorium* T. 1–4

Wie bereits beschrieben, hat sich Berlioz bei der Komposition seiner Requiemvertonung am *Kyrie* der *Messe solennelle* orientiert<sup>127</sup>. Dabei ist gerade dieses Thema, Ber15, aus jenem *Kyrie* entnommen<sup>128</sup>. Es erscheint hier jeweils in einer Stimme (zu Beginn in der ersten Violine) mehrmals hintereinander sequenziert in einer ansteigenden Linie (in Originalform), dann abgewandelt und auf zwei Takte verkürzt. Im nächsten Abschnitt wechselt es in die nächste Stimme (in T. 14 beispielsweise in die Viola); nun treten nacheinander die Kontrasubjekte Ber16, Ber17, Ber18 und Ber19 hinzu:

---

<sup>127</sup> Vgl. Kapitel 6.3.7.

<sup>128</sup> Die genaue Gegenüberstellung der beiden Themen aus *Kyrie* und *Offertorium* siehe in [Rushton 2001, S. 211].

Notenbeispiel 8.113: Ber16, *Offertorium* T. 15 ff.Notenbeispiel 8.114: Ber17, *Offertorium* T. 27 ff.Notenbeispiel 8.115: Ber18, *Offertorium* T. 40 ff.Notenbeispiel 8.116: Ber19, *Offertorium* T. 40,2 ff.

Dadurch ergibt sich folgender Aufbau:

|       |                   |           |           |           |                                                                             |
|-------|-------------------|-----------|-----------|-----------|-----------------------------------------------------------------------------|
| 1-14  | Ber15 VII         |           |           |           | ab 8: Holz: verstärkende Akkorde jeweils auf 4. und 1. Viertel              |
| 14-27 | Ber15 Vla         | Ber16 VII |           |           | ab 21: Holz und Hr: verstärkende Akkorde jeweils auf 4. und 1. Viertel      |
| 27-40 | Ber15 Vc+Cb       | Ber16 Vla | Ber17 VII |           | ab 34: Holz, Hr, Fg: verstärkende Akkorde jeweils auf 4. und 1. Viertel     |
| 40-53 | Ber15 VII, Fl, Ob | Ber17 Cb  | Ber18 VII | Ber19 Vla | ab 47: Holz, Hr, Fg, Tb: verstärkende Akkorde jeweils auf 4. und 1. Viertel |

Der jeweilige Beginn der Themeneinsätze Ber15 ergibt insgesamt eine ansteigende Sequenz, die zweimal erklingt (in T. 1–26 und in T. 27–53):

d – es – e – f – gis – a – b – h – c – cis

Es werden also innerhalb dieser melodischen Sequenz zwei chromatische Linien gebildet, die erste von d bis f und die zweite von gis bis cis. Das „Fugenthema“ erklingt durch diese Sequenzierungen in jeder Stimme sehr ausgiebig, und im Verlauf des Abschnittes entstehen durch das Hinzutreten der Kontrasubjekte immer mehr musikalische Schichten. Die Einwürfe der Bläser werden auch bei jedem Unterabschnitt durch weitere Instrumente ergänzt, so dass mithilfe der Instrumentation ein *crescendo* über den gesamten A-Teil hinweg stattfindet.

Im B-Teil wird ebenfalls Thema Ber15 verwendet, jedoch verändert sich nun der Orchestersatz: Durch Sechzehnteleinwürfe in den Holzbläsern wird er bewegter, in den Streichern findet ein Wechselspiel zwischen Ber15 und fanfarenartigen Einwürfen statt, und ab Takt 60 erklingt erstmals im Satz ein gemeinsamer, weitgehend homophoner Orchestersatz, in dem ein durch Tremoli begleitetes und belebtes neues Melodiemotiv erscheint:



Notenbeispiel 8.117: Ber20, *Offertorium* T. 60–66

Dies bildet nach Ber15 das zweite deutlich erkennbare melodische Element des Satzes; durch die extremen Unterschiede der Lagen und der Dynamik sowie den punktierten Rhythmus wirkt es sehr ausdrucksstark und unterstreicht den hier erklingenden Text des Chores „de poenis!“ als eine Art schmerzlichen Ausruf. Danach beruhigt sich das musikalische Geschehen wieder, denn es erfolgt ein Abstieg in tiefe Lagen, ein *diminuendo* und *ritenuto*. In Takt 67 erklingt dann wieder Ber15 in Viola und Violoncello, während der Chor zur Anrufung „Domine“ zurückkehrt. Somit scheint ab Takt 67 eine Art von Teil A entsprechender Reprise erreicht zu sein, jedoch erklingen hier wieder die zu Beginn von Teil B verwendeten Sechzehntelketten nun in durchgehender Form, und trotz der Verwendung von Ber15 folgt hier kein fugenähnlicher Aufbau wie in A.

Dieser gesamte Abschnitt enthält extrem wenige Choreinwürfe, der Orchestersatz steht ganz im Vordergrund; im Orchester beginnt dann auch die erste Steigerung in diesem Satz, zunächst in der soeben beschriebenen Zunahme der Bewegung, ab Takt 72 zusätzlich in Form eines gewaltigen *crescendo* bis zum *fortissimo*. Der Chor steigt in Takt 77 mit einer erneuten Anrufung „Domine“ zum zweiten Mal (nach „de poenis“) im *forte* ein, die Streicher gehen von den Sechzehntelketten ins Tremolo über, und es

folgt Motiv Ber20, das – zuvor in Verbindung mit der Erwähnung der Strafe – nun direkt nach der Anrufung des Herrn erklingt, wodurch diese beiden Inhalte verknüpft werden. Hier kommt es also zu einem verzweiferten Aufschrei – bei der folgenden Bitte „libera eas“ (T. 82 ff.) erfolgt jedoch schon wieder der gleiche musikalische Rückgang wie in den Takten 64 bis 67, zusätzlich geht das Tremolo in Takt 85 in Sechzehntelrepetitionen über. Die Tonrepetitionen im *pianissimo* nach diesem Rückgang wirken statisch; der Wunsch nach Befreiung hat sich offensichtlich nicht erfüllt, und die anschließende Rückkehr zur Gefangenschaft hat um so größere Resignation zur Folge. Dies drückt sich auch in den Choreinwürfen aus, die hier zwar schnell aufeinander folgen, jedoch gerade durch die Zerteilung in einzelne Worte mit Pausen dazwischen abgehackt und mühsam klingen. In Violoncello und Kontrabass erklingt im Wechsel mit dem Chor jeweils der Beginn von Ber15 (T. 87, 89, 90,3, 91,3, 92,3 und 93), der jedoch ebenfalls immer wieder abbricht, was den Eindruck der Mühsal und Resignation noch verstärkt. Nach dem letzten Choreinwurf verstummen alle Instrumente außer der ersten Violine, die ein repetierendes, ständig von Pausen durchbrochenes Achtelmotiv weiterführt, bis in Takt 98 Ber15 erklingt und eine abgewandelte Form der Fuge aus Teil A einleitet.



Notenbeispiel 8.118: Ber21, *Offertorium* T. 96 ff.

Teil B endet also in totaler Resignation; es beginnt hier jedoch ein Neuanfang mit Teil A', der folgende Form hat:

|         |                    |                   |       |                  |
|---------|--------------------|-------------------|-------|------------------|
| 96-98   | Überleitung        |                   | Ber21 | VII              |
| 98-101  | Ber15              | Vc, Cb            | Ber21 | VII              |
| 102-105 | Ber15<br>+Akkorde  | VII, Vla<br>Holz  | Ber21 | Vc, Cb Ber16 VII |
| 106-111 | Ber20'             | VII, Holz, Hr, Fg |       |                  |
| 112-131 | Ber15'<br>+Triolen | Str<br>Holz       |       |                  |
| 112-113 | Ber15'             | Str auf f         |       |                  |
| 114-115 | Ber15'             | Str auf es        |       |                  |
| 116-117 | Ber15'             | Str auf d         |       |                  |
| 118-119 | Ber15'             | Str auf des       |       |                  |
| 120-121 | Ber15'             | Str auf c         |       |                  |
| 122     | Ber15''            | Str auf b         |       |                  |
| 124     | Ber15''            | Str auf gis       |       |                  |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

|         |                |                 |
|---------|----------------|-----------------|
| 126     | Ber15'''       | Str auf a       |
| 127     | Ber15'''       | Str auf g       |
| 128-130 | Ber15 → Ber21' | Str             |
| 131     | HS in d        |                 |
| 131-136 | Ber14          | Chor a cappella |

Motiv Ber15 erklingt hier im Gegensatz zu Teil A in einer absteigenden Sequenz, gleichzeitig wird es zunächst auf zwei Takte, dann auf einen Takt verkürzt, und schließlich geht es in eine augmentierte Form von Ber21 (Viertel- statt Achtelnoten) über und verschwindet so allmählich. Die folgenden Takte (T. 131–135) werden, abgesehen von einem noch zum vorigen Teil gehörenden Streicherakkord im *pizzicato*, vom Chor *a cappella* gesungen und bedeuten einen weiteren Rückgang bis zum *quasi niente*, also ins Nichts. An dieser Stelle kommt die Musik sozusagen zum Stillstand.

Erstaunlich ist die Tatsache, dass dieser Satz ausgerechnet zur Gestaltung des Textes „et sanctus Michael signifer repraesentet eas in lucem sanctam“ dient: Der Beginn, „et sanctus Michael“, erklingt noch im *fortissimo* mit Motiv Ber20', in den Takten bis zu den folgenden Worten „signifer repraesentet eas in lucem sanctam“ erfolgt im Orchester ein starkes *diminuendo* zum *piano*, und schließlich erstirbt die Musik bei den Worten „quam olim Abrahae promisisti et semini ejus“ im *perdendo* bis zum *quasi niente* – der musikalische Ausdruck läuft dem Textinhalt völlig zuwider. So empfindet man trotz des an sich positiven Textes, voller Hoffnung auf Errettung durch Michael und die Darstellung des heiligen Lichts und das Versprechen Abrahams, durch die musikalische Gestaltung eine völlige Resignation. Möglicherweise will Berlioz – dem Text zum Trotz – einfach einen möglichst starken Kontrast zum folgenden Teil schaffen, doch möglicherweise handelt es sich auch um eine vom Komponisten beabsichtigte Negation des Textinhaltes durch die Musik.

Gleichzeitig mit dem letzten Ton dieses Teils findet wiederum ein weiterer Neubeginn statt. Die Flöte setzt allein mit einem langen Halteton ein, ihr folgen die Chorstimmen: Diese erklingen hier erstmals nacheinander und mit anderen Tönen als in Ber14, indem sie – nun sechsstimmig (SATTBB) – von oben nach unten einen D-Dur-Dreiklang aufbauen. Dann gehen die Stimmen ebenfalls nacheinander in eine Abwandlung von Ber14 über: Der Sopran singt statt der kleinen Sekunde eine große, also eine Art Dur-Form des Motivs, und die anderen Stimmen bleiben im tonalen Bereich von D-Dur. Hier beginnt die seit 136 Takten vergeblich angestrebte Erlösung. Ab Takt 143 erfolgt ein *crescendo*, die Stimmen gehen melodisch auseinander und erweitern den Satz, und es erklingt eine Kadenz in D-Dur, begleitet von Streichertremoli, die hier aber nicht ängstlich, sondern eher schillernd und glänzend wirken. Das Wort „promisisti“ wird an dieser Stelle unglaublich positiv und befreiend vertont. Es schließt sich – nun ohne Unterbrechungen – eine letzte Anrufung „Domine Jesu Christe“ mit einer zweiten Kadenz zum Ganzschluss in D-Dur an, hier jedoch wie eine Art Nachhall, sehr leise und vom Holzbläsersatz begleitet. Das Zwischenspiel vor dem abschließenden „Amen“ wird durch eine Abwandlung

von Ber15 in Dur gebildet, das Wort „Amen“ nur von hohen Stimmen im dreifachen *pianissimo* und wiederum als Dur-Form von Ber14 gesungen. Der Satz klingt also ganz sachte aus, jedoch – ungewöhnlich für Berlioz – uneingeschränkt positiv.

Innerhalb der analysierten Werke zeigt diese Vertonung des Textabschnittes den hoffnungslosesten, gequältesten Ausdruck. Dabei ist noch festzustellen, dass Berlioz den Text nicht nur umstellt, wie in anderen Sätzen, sondern dass er den Text in extremer Weise in einzelne Worte zerreißt. Dadurch wird das Verandnis ungemein erschwert; zudem stimmt die Aufteilung des Textes in den Chor-Einwürfen nicht mit der Struktur des Orchestersatzes überein; die Einwürfe mit Ber14 erklingen folgendermaßen:

|       |            |                |
|-------|------------|----------------|
| 6-7   | Chor Ber14 | „Domine,“      |
| 10-11 | Chor Ber14 | „Domine“       |
| 14    | Chor Ber14 | „Jesu“         |
| 16    | Chor Ber14 | „Christe,“     |
| 19-20 | Chor Ber14 | „Domine,“      |
| 24-25 | Chor Ber14 | „Domine“       |
| 26    | Chor Ber14 | „Jesu“         |
| 27    | Chor Ber14 | „Christe,“     |
| 32-33 | Chor Ber14 | „rex gloriae,“ |
| 36-37 | Chor Ber14 | „rex gloriae,“ |
| 40    | Chor Ber14 | „libera,“      |
| 42    | Chor Ber14 | „libera“       |
| 44    | Chor Ber14 | „animas“       |
| 46-47 | Chor Ber14 | „omnium“       |
| 49-50 | Chor Ber14 | „fidelium“     |
| 52-53 | Chor Ber14 | „defunctorum“  |
| 61-62 | Chor Ber14 | „de poenis!“   |
| 67    | Chor Ber14 | „Domine,“      |
| 77    | Chor Ber14 | „Domine,“      |
| 82-83 | Chor Ber14 | „libera eas“   |
| 86-87 | Chor Ber14 | „de poenis“    |
| 88-89 | Chor Ber14 | „infern!“      |
| 90    | Chor Ber14 | „et“           |
| 91    | Chor Ber14 | „de“           |
| 93-94 | Chor Ber14 | „profundo“     |
| 95    | Chor Ber14 | „lacu!“        |
| 100   | Chor Ber14 | „Libera“       |
| 103   | Chor Ber14 | „eas!“         |

|         |            |                                    |
|---------|------------|------------------------------------|
| 106     | Chor Ber14 | „et“                               |
| 107     | Chor Ber14 | „sanctus“                          |
| 108     | Chor Ber14 | „Michael“                          |
| 112     | Chor Ber14 | „signifer“                         |
| 115-116 | Chor Ber14 | „repraesentet“                     |
| 121     | Chor Ber14 | „eas“                              |
| 125-126 | Chor Ber14 | „in lucem“                         |
| 129-130 | Chor Ber14 | „sanctam“                          |
| 131-136 | Chor Ber14 | „quam olim Abrahae et semini ejus“ |

Die eigentlichen Einschnitte im Text fallen also nicht unbedingt mit musikalischen Einschnitten zusammen; die Worte „de poenis“ beispielsweise bilden textlich einen vorläufigen Abschluss des syntaktischen Satzes, musikalisch stehen sie aber – nach einem längeren Orchesterabschnitt ohne Chor – bereits am Beginn des B-Teils.

Berlioz pflegt also auch in diesem Abschnitt einen sehr freien Umgang mit dem Text, wobei er den Inhalt teilweise ignoriert, teilweise zwar den Text in korrekter Weise wiedergibt, jedoch mithilfe der musikalischen Gestaltung einen gegenteiligen Ausdruck erzielt und damit die Textaussage negiert.

Im zweiten Satz des *Offertoriums* vertont Berlioz den Text „Hostias et preces tibi ...“. Der Satz weist eine außergewöhnliche Besetzung auf: Ein vierstimmiger Männerchor (TTBB) wird von Streichern und Bläsern (Flöten und Posaunen) begleitet. Die Besetzung mit Flöten und Posaunen erklärt Rushton so: Posaunen in tiefer Lage weisen starke Obertonreihen auf, die aber normalerweise durch die Instrumente in den mittleren Lagen überdeckt werden. Hier jedoch fehlen diese mittleren Lagen, denn zwischen Posaunen und Flöten liegen drei Oktaven „leerer“ Abstand. Je nach Akkordaufbau verdoppeln die Flöten die hohen Obertöne der Posaumentöne oder bilden Dissonanzen dazu; nach Rushton klingen auf diese Weise die Tonikaauflösungen dissonanter als die Dominanten, was die harmonischen Schlussbildungen stark verändert, so dass befriedigende Ganzschlüsse im Hostias völlig vermieden werden<sup>129</sup>. Berlioz selber erläutert zunächst den Klang der Flöten so, dass er die Flöte als ein „des Ausdrucks fast entblößtes Instrument“<sup>130</sup> bezeichnet, sie jedoch dann für geeignet hält, „wenn z. B. die Frage ist, einem trauervollen Gesange einen trostlosen, aber zugleich demüthigen und ergebenden Ausdruck zu verleihen“<sup>131</sup>. Die Posaune hingegen nennt er „das wahre Oberhaupt jenes Blasinstrumentenstammes, die ich ‚Heldeninstrumente‘ genannt habe ... Der Ton der Posaune ist so ausgeprägt, daß er niemals anders gehört werden darf, als um ei-

---

<sup>129</sup> Vgl. [Rushton 2001, S. 214–215].

<sup>130</sup> [Berlioz 1843b, S. 40]. «un instrument à peu près dépourvu d’expression», [Berlioz 1843a, S. 224].

<sup>131</sup> [Berlioz 1843b, S. 40]. «S’il s’agit, par exemple, de donner à un chant triste un accent désolé, mais humble et résigné en même temps, les sons faibles du médium de la flûte ... produiront certainement la nuance nécessaire.» [Berlioz 1843a, S. 225].

ne besondere Wirkung hervorzubringen“<sup>132</sup>. Den Einsatz dieser Instrumente im *Hostias* erklärt Berlioz aber noch näher: Die Posaune ist in der Lage, „ungeheure, prachtvolle Pedaltöne, ohne Zweifel der Ähnlichkeit ihres Klanges mit dem der tiefen Orgeltöne so genannt“<sup>133</sup> hervorzubringen, und die beste Art sei ein chromatischer Abstieg vom b über a und gis<sup>134</sup>:

«C'est du moins ainsi que, dans une messe de *Requiem* moderne, l'auteur a amené ces trois notes ... Cet effet est placé, dans l'ouvrage que je viens de citer, au-dessus d'une harmonie de flûtes à trois parties, en l'absence des voix et de tous les autres instruments. Le son des flûtes, séparé de celui des trombones par un intervalle immense, semble être ainsi la résonance harmonique suraigue de ces pédales, dont le mouvement lent et la voix profonde ont pour but de redoubler la solennité des silences dont le chœur est entrecoupé, au verset «Hostias et preces tibi laudis offerimus.»<sup>135</sup>

Die drei Gruppen – Chor, Streicher und Bläser – erklingen im gesamten Satz nie zusammen, sondern immer blockweise im Wechsel:

|         |        |     |                         |
|---------|--------|-----|-------------------------|
| A 1-21  |        |     |                         |
| 1       |        | Str |                         |
| 2-5     |        |     | Chor „Hostias“          |
| 5,3-7   | Fl+Pos |     |                         |
| 7,3-10  |        |     | Chor „Suscipe“          |
| 10,3-12 | Fl+Pos |     |                         |
| 12,2-13 |        |     | Chor „quarum hodie“     |
| 13,3-15 | Fl+Pos |     |                         |
| 15,4-19 |        |     | Chor „memoriam facimus“ |

<sup>132</sup> [Berlioz 1843b, S. 56]. «Le trombone est, a mon sens, le véritable chef de cette race d'instruments à vent que j'ai qualifiés d'*épiques*. ... Le son du trombone est tellement caractérisé qu'il ne doit jamais être entendu que pour produire un effet spécial.» [Berlioz 1843a, S. 309].

<sup>133</sup> [Berlioz 1843b, S. 58]. «Outre cette vaste gamme ils possèdent encore, à l'extrême grave ... quatre notes énormes et magnifiques sur le trombone ténor, d'une médiocre sonorité sur le trombone alto, et terribles sur le trombone basse quand peut les faire sortir. On les nomme *pédales*, sans doute à cause de la ressemblance de leur timbre avec celui des sons très bas de l'orgue, qui portent le même nom.» [Berlioz 1843a, S. 303].

<sup>134</sup> [Berlioz 1843b, S. 58]. «La meilleure manière de prendre les pédales sur le trombone ténor, par exemple, est de faire sur la première *si* bémol un saut de quinte ou d'octave, en partant du *fa* ou du *si* bémol au-dessus; puis ... de passer en descendant chromatiquement au *la* et au *sol* dièse», [Berlioz 1843a, S. 306].

<sup>135</sup> [Berlioz 1843a, S. 306]. „So wenigstens hat der Componist eines neuen ‚Requiem‘ diese drei Töne eingeführt ... Diese Posaunenwirkung ist in dem eben angeführten Werke unterhalb einer dreistimmigen Flötenharmonie angebracht, ohne Singstimmen oder irgend ein anderes Instrument. Der Ton der Flöten, von dem der Posaunen durch einen ungeheuren Zwischenraum getrennt, scheint so der harmonische Widerhall dieser Pedaltöne in der Höhe zu sein, deren langsame Bewegung und tiefes Ertönen den Zweck haben, die Feierlichkeit der Stille, womit der Chor ‚Hostias et preces tibi laudis offerimus‘ unterbrochen ist, zu verdoppeln.“ (Übers.: [Berlioz 1843b, S. 58–59])

|          |        |      |                    |
|----------|--------|------|--------------------|
| 16-18    |        | Str  | Achtelfigur        |
| 19,3-21  | Fl+Pos |      |                    |
| 21,3+4   | GP     |      |                    |
| A' 22-47 |        |      |                    |
| 22       |        | Str  |                    |
| 23-26    |        | Chor | „Hostias“          |
| 26,3-28  | Fl+Pos |      |                    |
| 28,3-31  |        | Chor | „Suscipe“          |
| 31,3-33  | Fl+Pos |      |                    |
| 33,2-34  |        | Chor | „quarum hodie“     |
| 34,3-36  | Fl+Pos |      |                    |
| 36,4-40  |        | Chor | „memoriam facimus“ |
| 38-40    |        | Str  | Achtelfigur        |
| 40,3-46  | Fl+Pos |      | verlängert         |
| 47       |        | Str  |                    |

Die durch diese Wechsel entstehende blockartige Wirkung wird verstärkt, indem der Chor stets in homophonem Satz singt und die Bläser und Streicher (bis auf zwei Ausnahmen) nur gehaltene Akkorde spielen. Die beiden Teile weisen fast dieselbe Form auf, lediglich das Nachspiel des zweiten Teils ist im Vergleich zum ersten Teil etwas verlängert. Die Streicher bilden das die Großform strukturierende Element, da sie zu Beginn, in der Mitte und am Schluss erklingen, während die Bläser jeweils die einzelnen Chorphanen voneinander abgrenzen. Damit ist die Satztechnik und Instrumentation auf ein Minimum reduziert, dabei aber völlig logisch durchstrukturiert. Auch der Text erklingt zweimal hintereinander ohne jede besondere Gestaltung. Einzig das Wort „facimus“ wird dadurch musikalisch hervorgehoben, dass dies die einzige Stelle ist, an der Chor und Streicher gemeinsam erklingen und die Streicher Achtelfiguren statt der üblichen Akkorde zu spielen haben; weiterhin erfolgt hier ein *crescendo*, und auf dem Wort „facimus“ hat der Chor einen lange gehaltenen Spitzenton. Wie schon bei Cherubini wird also der Aspekt des „Handelns“ betont.

Interessant und überaus farbig wird dieser ansonsten extrem schlicht gehaltene Satz durch seine Harmonik. Nach den Vorzeichen steht der Satz in B-Dur oder g-Moll, was jedoch am Verlauf der Harmonien nicht zu erkennen ist.

Dieser gestaltet sich folgendermaßen:

$$\begin{array}{l}
 G \quad G^6 = \mathfrak{e} \quad \text{Fis} \quad \text{Fis}^7 \xrightarrow{\text{chr.}} \quad \text{F}^{6-5}_{4-3} \quad \text{Ges} \quad \text{es} \quad \text{b} \\
 \\
 \textcircled{\text{h:}} \quad \text{tG} \quad \text{tG}^6 = \mathfrak{s} \quad \text{D} \quad \text{D}^7 \quad \textcircled{\text{b:}} \quad \text{D}^{6-5}_{4-3} \quad \text{tG} \quad \text{s} \quad \text{t} \\
 \quad \quad \quad \text{phryg.} \quad \text{Plagal-} \\
 \quad \quad \quad \text{HS} \quad \text{TS} \quad \text{schluss} \\
 \\
 \text{Es} \quad \text{Es}^6 = \mathfrak{c} \quad \text{D} \quad \text{D}^7 \xrightarrow{\text{chr.}} \quad \text{Des} \quad \text{b} \quad \text{F} \quad \text{Ges} \quad \text{es} \quad \text{b} \\
 \\
 \textcircled{\text{g:}} \quad \text{tG} \quad \text{tG}^6 = \mathfrak{s} \quad \text{D} \quad \text{D}^7 \quad \textcircled{\text{b:}} \quad \text{tP} \quad \text{t} \quad \text{D} \quad \text{tG} \quad \text{s} \quad \text{t} \\
 \quad \quad \quad \text{phryg.} \quad \text{Plagal-} \\
 \quad \quad \quad \text{HS} \quad \text{TS} \quad \text{schluss}
 \end{array}$$

Der Satz beginnt mit einer Kadenz zum phrygischen Halbschluss in h-Moll; der folgende Dominantseptakkord wird jedoch nicht aufgelöst, sondern geht chromatisch weiter in die Dominante der neuen Tonart b-Moll, die aber wieder zunächst nicht in die Tonika aufgelöst wird, sondern in einen Trugschluss. Dieser erfolgt ausgerechnet bei der Textpassage „memoriam facimus“, so dass man meinen könnte, Berlioz ziehe die Tatsache in Zweifel, dass man sich der Toten erinnere. Andererseits könnte er auch durch diesen Trugschluss – wie schon durch die übrigen bereits beschriebenen hier angewendeten musikalischen Mittel zur Hervorhebung – lediglich das Besondere dieser Handlung betonen wollen. Schließlich endet der erste Teil mit einem Plagalschluss in b-Moll. Der zweite Teil hat prinzipiell den gleichen harmonischen Verlauf, jedoch beginnt er um eine Terz versetzt in g-Moll. In der Mitte moduliert A' dann jedoch abweichend, so dass die Harmonien wieder genau mit denjenigen in A übereinstimmen.

Die möglichen vorgezeichneten Grundtonarten B-Dur oder g-Moll erklingen also eigentlich überhaupt nicht; A' beginnt zwar in g-Moll, jedoch erscheint die Tonika auch hier nicht. Dadurch entsteht einerseits eine große Instabilität und Unsicherheit, andererseits aber auch ein schwebender Klang, und die ständigen überraschenden Wendungen erzeugen eine erstaunliche Wirkung.

### 8.5.7 Zusammenfassung

Allgemein ist festzustellen, dass es sich um sehr unterschiedliche Vertonungen handelt, die verschieden gestaltet sind und sehr verschiedenen Umfang besitzen. Aufgrund des umfangreichen Textes sind alle Vertonungen relativ lang; ihr Umfang bewegt sich aber dennoch in einer großen Spannbreite zwischen 196 und 517 Takten. Interessanterweise handelt es sich bei diesen beiden Extrema um die Vertonungen Cherubinis; sowohl der kürzeste als auch der längste Satz stammen also von demselben Komponisten. In diesem Textteil scheint dabei der Umgang mit dem Text und vor allem mit der Struktur am

freiesten von allen vertonten Teilen zu sein. *GossecGMM* lässt sich aufgrund der vom Komponisten gewählten Textalternative an dieser Stelle nicht einbeziehen; allerdings ist die Wahl dieses Textes aussagekräftig für die Schwerpunktsetzung und die Intention des Komponisten im *Offertorium*.

Bezüglich der gewählten Struktur lässt sich zunächst bemerken, dass meist nicht die eingangs beschriebene Dreiteiligkeit bevorzugt wird. Vielmehr gibt es bei den betrachteten Werken eine Tendenz zu einer kleinteiligeren Form, denn die Sätze sind fast alle in vier oder fünf Abschnitte gegliedert:

1. Domine Jesu Christe
2. Sed signifer sanctus Michael
3. Quam olim Abrahae I
4. Hostias
5. Quam olim Abrahae II

Einzig Gilles wählt eine Dreiteiligkeit, die aber nicht der genannten entspricht, da die Einschnitte in seiner Vertonung an anderen Stellen liegen. Ansonsten ist die Form in *CherubiniRc* vierteilig (bei dieser vierteiligen Variante sind der erste und der zweite Abschnitt zusammengefasst); *CampraMR* und *CherubiniRd* sind fünfteilig, Berlioz schreibt als einziger Komponist zwei separate Sätze, wodurch insgesamt eine andere fünfteilige Struktur – auch aufgrund seiner extrem freien Textbehandlung – entsteht. Gossec vertont seine Textalternative ebenfalls in drei Sätzen mit einer ungewöhnlichen Textaufteilung. Somit existieren hier einige verschiedene Varianten.

Die textliche Wiederholung des Abschnittes „Quam olim Abrahae“ wird teils als musikalische Reprise vertont (*CampraMR*, *CherubiniRc*, abgewandelt und erweitert in *CherubiniRd*), als neuer Abschnitt nur in *GillesMM*. In *BerliozGMM* gibt es nur ein „Quam olim Abrahae“. Auch hier gibt es also schon innerhalb dieser Werkauswahl mehrere Möglichkeiten. Der allgemeinen Tradition, diesen Abschnitt als Fuge zu vertonen, hat sich nur Cherubini angeschlossen, allerdings sind auch seine Fugen nicht streng polyphon, sondern meist nur angedeutet und ansonsten eher auf die Struktur und den Klang ausgerichtet und mit klassischen Elementen durchsetzt. Die meisten Komponisten vertonen diesen Abschnitt trotzdem äußerst umfangreich.

Meist nutzen die Komponisten den bilderreichen Text für dramatische, ebenfalls bildhafte Vertonungen und setzen vor allem einzelne Bilder in deutlicher Weise um; hier kommt es zu auffallend wenig musikalischen Gestaltungen auf einer höheren Ebene im Sinne der Wiedergabe von Ausdruckswerten oder einer dem Text entsprechenden Aussage auf musikalischer Ebene. Da dies sonst in den betrachteten Werken verbreitet ist und – der allgemeinen musikgeschichtlichen Entwicklung vorausgehend – auch schon in den frühen Werken beobachtet werden kann, könnte diese Beobachtung dadurch erklärt werden, dass dieser Text an sich doch eher in einfachen, unmittelbar wirksamen

Bildern gehalten ist und wenig darüber hinaus gehende, auf unterschiedliche Weise interpretierbare Aussagen enthält. Auch das wäre eine mögliche Erklärung für die abweichende Gestaltung des *Offertoriums* durch die beiden innovativsten und am wenigsten angepassten Komponisten, Gossec und Berlioz.

Einzelne besonders prägnante Worte sind in fast allen Werken hervorgehoben und meist auch auf ähnliche Weise gestaltet:

Die Worte „cadant“, „et de profundo lacu“ sind mit fallender Melodik vertont, vor allem mit absteigenden Akkordbrechungen, wodurch im Vergleich zu absteigenden Leitern die Wirkung intensiviert wird. Weiterhin erklingen die Worte „profundo lacu“, „in obscurum“ und „tartarus“ in tiefer Lage<sup>136</sup> (*GillesMM*, *CampraMR*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM* im Sequenzeinschub). Dabei ist in den späteren Werken zusätzlich zur fallenden Melodik auch eine entsprechende Harmonik und Instrumentation sowie bei *CherubiniRc* eine entsprechende Satzstruktur zu beobachten. Das Mittel fallender Elemente bleibt also in späteren wie in früher entstandenen Werken das gleiche, wird aber auf immer mehr musikalische Bereiche ausgedehnt. Insgesamt wird der erste Teil sehr dramatisch gestaltet. In den frühen Vertonungen werden – wie schon in den ersten Teilen der Vertonungen – aber auch Worte wie „gloriae“ und später „lucem“ (*GillesMM*) durch Melismen hervorgehoben; in den späteren Werken geschieht dies nicht mehr so deutlich. Generell gibt es verschiedene Arten der Anrufung Christi, die von Preisung über demütiges Flehen bis hin zum Ausdruck der Furcht angesichts der bevorstehenden Strafe reichen. In *CampraMR* ist dies besonders deutlich, da *Campra* mehrere dieser Deutungen einbezieht. Die die Schrecken der Hölle beschreibenden Textteile wie „de poenis inferni“, „de ore leonis“ etc. werden mit den üblichen Mitteln wie große Lautstärke, scharfe Rhythmen und Tremoli oder Repetitionen (teils mit *ondeggiando*) dargestellt. Gerade *Campra* widmet sich besonders dieser Darstellung, was in Anbetracht seines ansonsten weitgehend positiven, heiteren Werks erstaunlich ist.

Die gesamte Textstelle „Sed signifer sanctus Michael ...“ dagegen erklingt meist in hohen Lagen und ist mit hohen Stimmen und hohen oder klanglich hellen Instrumenten besetzt (*GillesMM*, *CampraMR*, *CherubiniRc* und *CherubiniRd*). Meist entsteht hier ein Gegensatz zum dramatischen ersten Teil. Wie schon beim „Kyrie eleison“ gibt es dabei aber auch hier zwei verschiedene Interpretationsmöglichkeiten: entweder als prachtvoller, majestätischer Satz, in dem Michael gepriesen wird, oder zart verhalten als Beschreibung des Engels und des heiligen Lichts. Dabei reicht der musikalische Ausdruck gerade dieses Abschnitts von uneingeschränkt positiv über verhalten bis resigniert (*BerliozGMM*). In den meisten Vertonungen des mitteleuropäischen Raums finden sich solche breit gefächerten Nuancen nicht.

Als Kontrast hierzu ist das *Hostias* wiederum eher milde und freundlich im Ausdruck; die Vokalstimmen sind teilweise solistisch besetzt und werden nur von einer kleinen Orchesterbesetzung begleitet. Auch herrschen langsame Tempi vor, und immerhin in der Hälfte der Werke erfolgt an dieser Stelle ein Wechsel zum  $\frac{3}{4}$ -Takt; eventuell geschieht

<sup>136</sup> Vgl. dazu die Anmerkung von Ternes in Kapitel 8.5.4.

diese Wahl wegen der häufigen Verwendung des Dreiertaktes in Abschnitten, die unmittelbar mit Gott oder Christus zu tun haben, was im Fall der Gabenbereitung gegeben ist. Wegen der Feierlichkeit dieser Handlung scheinen auch die langsamen Tempi hier angebracht zu sein. Die Zeile „transire ad vitam“ wird wiederum in den einzelnen Stücken sehr unterschiedlich vertont. Teils wird sie als Kernaussage hervorgehoben und bildhaft durch ansteigende Linien oder harmonische Sequenzen (als Bild für die Auferstehung) und positiv durch Wendungen nach Dur vertont (*GillesMM*, *CampraMR*, *CherubiniRc*), manchmal bleibt sie eher neutral im Hintergrund oder zeigt bereits leichte Zweifel (*CherubiniRd*), und Berlioz schließlich lässt gerade diese Zeile aus. Hier findet sich wie zuvor eine Entwicklung von einem gefestigten Glauben und unangefochtenen Hoffnung auf ein ewiges Leben über gewisse Zweifel an dessen Existenz bis hin zur Negierung dieses Gedankens. Die späten Werke zeigen außerdem einen starken Schwerpunkt auf den Worten „memoriam facimus“, der Aspekt des Totengedenkens scheint hier also an Bedeutung zu gewinnen und wichtiger als die Ängste vor Gericht und Bestrafung zu werden.

Allgemein benutzen alle Komponisten Motivverbindungen, um Textinhalte zu verknüpfen. Insbesondere im ersten Teil und im *Hostias* treten sehr oft punktierte Elemente auf, was einerseits zum Sprachrhythmus passt, andererseits aber auch zur Verbindung der Worte „Domine“, „gloriae“, „libera“, „morte“ und „vitam“ dient (*GillesMM*, *CampraMR*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*).

Trotz der zahlreichen genannten gemeinsamen Vertonungsmerkmale der meisten Bilder setzen die einzelnen Komponisten doch unterschiedliche Schwerpunkte. Auch hier sind die Vertonungen Berlioz' und Gossecs von der Glaubenshaltung her wiederum extrem negativ, was sich bereits in ihrer Textbehandlung bzw. -auswahl widerspiegelt. Zumindest ansatzweise sind auch hier in den einzelnen Vertonungen die verschiedenen Interpretationen und Aussagen erkennbar; dies liefert eine weitere Bestätigung der in den Analysen der ersten Textteile bereits getroffenen Feststellungen bezüglich allgemeiner Entwicklungen in der Requiemvertonung.

## 8.6 Sanctus, Benedictus und Pie Jesu

Das *Sanctus* als Teil des *Ordinarium Missae* ist im Gegensatz zum *Kyrie* in allen hier betrachteten Werken (natürlich außer in *LullyDI*) enthalten. Dieser Textabschnitt besteht aus mehreren Teilen<sup>137</sup>, nämlich aus *Sanctus*, zwei *Hosanna* und *Benedictus*; zusätzlich wird in den französischen Vertonungen als Besonderheit häufig eine Elevationsmotette mit dem Text *Pie Jesu* eingeschoben, was an verschiedenen Stellen geschehen kann. Somit ergeben sich mehrere Möglichkeiten der Strukturierung und Aufteilung der Abschnitte in einzelne musikalische Teile oder sogar Sätze. Einige Aufteilungen wurden innerhalb des betrachteten Zeitraums generell besonders bevorzugt<sup>138</sup>; ob dies auch bei den französischen Vertonungen zutrifft, wird zu prüfen sein.

Es wird nun im Einzelnen betrachtet, welche Teile in welcher Gestaltung und Verbindung auftreten.

### 8.6.1 Charpentier: Sanctus, Pie Jesu und Benedictus

Charpentier wählt eine ungewöhnliche Aufteilung des Textes, da er als einziger der Komponisten das *Sanctus* teilt und das *Pie Jesu* in der Mitte zwischen *Sanctus* und *Benedictus* einfügt. Damit ergeben sich drei etwa gleich lange Sätze: Das *Sanctus* umfasst 39 Takte, das *Pie Jesu* 32 Takte und das *Benedictus* 25 Takte.

#### Sanctus

|         |               |         |                            |           |               |
|---------|---------------|---------|----------------------------|-----------|---------------|
|         | Chor          | Str, Bc |                            |           |               |
| 1-17    | Chor SATB     | Str, Bc | „Sanctus“                  | g-Moll    | ♩             |
| 1-7     | Chor          | Str, Bc | „Sanctus“                  | g - d     | (Dur-GS)      |
| 7-12    | Zwischenspiel | Str, Bc |                            | d         | (Dur-GS)      |
| 13-17   | Chor          | Str, Bc | „Sanctus ... Saba-<br>oth“ | B         | (GS)          |
| 18-39   | Chor          | Str, Bc | „Pleni“, „Hosan-<br>na“    | B-Dur     | $\frac{3}{2}$ |
| 18-26   | Chor          | Str, Bc | „Pleni ... tua“            | B - F     | (GS)          |
| 26,3-39 | Chor          | Str, Bc | „Hosanna“                  |           |               |
| 26-31   | Chor          | Str, Bc | „Hosanna“                  | F - D     |               |
| 31-32   | Zwischenspiel | Str, Bc |                            | Quintfall |               |
| 32-33   | Chor          | Str, Bc | „Hosanna“                  | Quintfall |               |
| 33-34   | Zwischenspiel | Str, Bc |                            | Quintfall |               |
| 34-39   | Chor          | Str, Bc | „Hosanna“                  | g         | (Dur-GS)      |

<sup>137</sup> Siehe dazu die Erläuterungen in Kapitel 3.1.

<sup>138</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

### Pie Jesu

|      |         |    |            |               |               |
|------|---------|----|------------|---------------|---------------|
|      | Soli SS | Bc |            | g             | $\frac{2}{2}$ |
| 1-32 | SS      | Bc | „Pie Jesu“ | g - d - B - g | (GS)          |

### Benedictus

|           |                |         |                            |           |               |
|-----------|----------------|---------|----------------------------|-----------|---------------|
|           | Soli ATB, Chor | Bc, Str |                            | g         | $\frac{3}{2}$ |
| 1-12      | ATB            | Bc      | „Benedictus“,<br>„Hosanna“ |           |               |
| 1-6       | AT             | Bc      | „Benedictus“               | g - B     | (GS)          |
| 6,3-12    | ATB            | Bc      | „Hosanna“                  | B - F     | (GS)          |
| 12,3-25   | Chor           | Str, Bc | „Hosanna“                  |           |               |
| = 26,3-39 | (Sanctus)      |         |                            |           |               |
| 12,3-17   | Chor           | Str, Bc | „Hosanna“                  | F - d     |               |
| 17-18     | Zwischenspiel  | Str, Bc |                            | Quintfall |               |
| 18,3-19   | Chor           | Str, Bc | „Hosanna“                  | Quintfall |               |
| 19-20     | Zwischenspiel  | Str, Bc |                            | Quintfall |               |
| 20-25     | Chor           | Str, Bc | „Hosanna“                  | F - g     | (Dur-GS)      |

Häufig ist das *Sanctus* als prachtvoller, homophoner oder doppelchöriger Satz mit preisendem Charakter in Dur vertont. Dies trifft hier zunächst nicht zu. Das *Sanctus* beginnt in g-Moll und als imitatorischer Satz, wobei Tenor und Bass eine erste Imitation in halbtaktigem Abstand mit einer absteigenden Leiter, Sopran und Alt einen Takt später eine zweite Imitation in gleichem Abstand, aber in Umkehrung mit einer aufsteigenden Leiter bilden. Erst im ersten Zwischenspiel wird nach B-Dur moduliert, und danach erklingt der Chor erstmals homophon und endet mit einem Schluss in B-Dur.

Bei der Zeile „Pleni sunt ...“ wechselt der Takt zum  $\frac{3}{2}$ -Takt, durch einen punktierten Rhythmus und Viertel- und Achtelbewegungen entsteht ein lebhafter Ausdruck. Die Schlüsselworte „terra“ und „gloria“ werden hervorgehoben: „terra“ durch ein längeres Melisma (damit wird die Größe der Welt, die voll des Ruhmes Gottes ist, betont), das Wort „gloria“ durch eine Wiederholung sowie den ebenfalls wiederholten punktierten Rhythmus und eine melodische Sequenz. Auf den Worten „coeli“ und „tua“ wird im Sopran jeweils als Spitzenton der melodischen Linie ein g<sup>''</sup> erreicht, ebenso bei dem Wort „excelsis“ in Takt 36 im anschließenden „Hosanna“, das ähnlich gesetzt ist wie das „pleni sunt ...“. Hier handelt es sich um eine rein musikalische Ausgestaltung ohne das Mittel der Textwiederholung zur Hervorhebung (mit Ausnahme des Wortes „Hosanna“)<sup>139</sup>. Das *Hosanna* moduliert zwar zurück nach g-Moll, endet aber mit einem Durschluss.

Das *Pie Jesu* weist mit zwei solistischen Sopranstimmen und Basso continuo eine sehr kleine Besetzung auf. Der erste Teil bis Takt 18 ist imitatorisch gehalten, dann folgt ein sehr kurzer homophoner Einschub – in den Takten 18 bis 20 sind die beiden Solostim-

<sup>139</sup> Vgl. Kapitel 7.2.2.

men in Terzen geführt –, der Schluss ist weder imitatorisch noch homophon, da entweder der Text oder die rhythmische Gestaltung, nicht aber beide übereinstimmen.

Im Motiv der Imitation zu Beginn des Satzes bildet das Wort „Jesu“ auf dem Ton Es<sup>2</sup> den melodischen Höhepunkt, der durch einen aufwärts gerichteten Sextsprung erreicht und damit noch in seiner Bedeutung hervorgehoben wird. Die Worte „dona“ und „requiem“ zeigen die bereits häufiger in diesem Zusammenhang verwendete punktierte rhythmische Gestaltung; das Wort „sempiternam“ wird auch hier durch lange gehaltene Töne (T. 23–25 und 29–32 im Sopran I, in T. 27–29 und 29–32 im Sopran II) bildhaft dargestellt und zusätzlich durch hohe Lagen hervorgehoben.

Das *Pie Jesu* entspricht trotz des fast gleichen Textes musikalisch nicht der letzten Strophe der Sequenz; der Ausdruck ist zwar ähnlich, allerdings hier eher noch verhaltener.

Im Verlauf des *Benedictus* steigert sich das Geschehen allmählich wieder: Die Besetzung besteht zunächst aus nun immerhin drei Solostimmen und Basso continuo, dann schließt der Satz mit dem vollen Chor und Streichern. Dabei stimmt die textliche Struktur hier nicht mit der musikalischen überein: Das *Benedictus* (T. 1–6) ist ein imitatorisches Duett von Alt und Tenor; dann folgt ein erster *Hosanna*-Abschnitt aller drei Solostimmen, und schließlich erfolgt eine wörtliche Wiederholung des ersten *Hosanna* aus dem *Sanctus*. Somit bildet dieser neue *Hosanna*-Teil eine Erweiterung und gleichzeitig eine Überleitung zwischen *Benedictus* und dem ursprünglichen *Hosanna*.

Charpentier folgt also einer im übrigen Europa verbreiteten Tradition, das *Benedictus* solistisch und das *Hosanna* chorisches zu vertonen<sup>140</sup>. Damit gewinnen die *Hosanna*-Abschnitte einen festlicheren, preisenderen Charakter als das innigere *Benedictus*. Abgesehen von den *Hosanna*-Abschnitten gestaltet Charpentier bestimmte Worte durch rein musikalische Mittel, ohne auf die zu dieser Zeit üblichen Textbehandlungen zurückzugreifen.

### 8.6.2 Gilles: Sanctus und Benedictus

Gilles vertont *Sanctus* und *Benedictus* vollständig und im Vergleich zu Charpentier eher umfangreich, dafür fügt er kein *Pie Jesu* ein. Er fasst beide Textteile in einem Satz mit Untergliederungen zusammen, wobei das zweite *Osanna* eine Reprise des ersten ist. Somit ergibt sich folgende Struktur:

|        |            |       |           |       |               |
|--------|------------|-------|-----------|-------|---------------|
| 1-46   | Sanctus    |       |           | G-Dur | $\frac{3}{4}$ |
| 1-7    | Einleitung | Tutti |           | G     | (GS)          |
| 7,2-28 | Solo B     | Tutti | Sanctus   |       |               |
| 7,2-14 | Solo B     | Tutti | „Sanctus“ | G     | (GS)          |
| 15-21  | Solo B     | Tutti | „Pleni“   | G     | (HS)          |
| 22-28  | Solo B     | Tutti | „Pleni“   | G     | (GS)          |
| 29-46  | Duett TB   | Bc    | Sanctus   |       |               |

<sup>140</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|           |              |                     |              |           |               |
|-----------|--------------|---------------------|--------------|-----------|---------------|
| 29-35     | Duett TB     | Bc                  | „Sanctus“    | G - D     | (GS)          |
| 36-38     | Duett TB     | Bc                  | „Pleni“      | D - G     | (HS)          |
| 39        | Zwischentakt | Bc                  |              | G         |               |
| 40-46     | Duett TB     | Bc                  | „Pleni“      | G         | (GS)          |
| 46-70     | Osanna       |                     |              | G-Dur     | $\frac{3}{4}$ |
| 46,3-50   | Chor         | Tutti               | „Osanna“     | G - e     | (Dur-GS)      |
| 50,3-54   | Solo B       | Orch solist. -VlaII | „Osanna“     | D         | (GS)          |
| 54,3-58   | Chor         | Tutti               | „Osanna“     | D - G - C | (GS)          |
| 58,3-63   | Trio SSA     | Orch solist. -VlaII | „Osanna“     | C - a     | (GS)          |
| 63,3-70   | Chor         | Tutti               | „Osanna“     | a - G     | (GS)          |
| 71-103    | Benedictus   |                     |              | G-Dur     | $\frac{2}{2}$ |
| 71-74     | Einleitung   | Bc                  |              | G         | (GS)          |
| 74,2-79   | Solo T       | Bc                  | „Benedictus“ | G         | (HS)          |
| 80-103    | Trio ATB     | Bc                  | „Benedictus“ | G - D - C | (GS)          |
|           |              |                     |              | - G       |               |
| 103,3-127 | Osanna       |                     |              | G-Dur     | $\frac{3}{4}$ |
| =46,3-70  |              |                     |              |           |               |

Die Besetzung besteht aus fünfstimmigem Chor (SATTB), fünf Solisten (SSATB), Flöten, Streichern und Basso continuo, ist also ähnlich, aber etwas größer als in *CharpentierMM*. Besonders im *Osanna* findet ein ständiger Wechsel der Besetzung zwischen verschiedenen solistischen Ensembles und der chorischen Besetzung sowie der instrumentalen Begleitung statt, so dass das Klangbild sehr farbig wird.

Auch der erste Abschnitt „Sanctus ... gloria tua“ erklingt zweimal in unterschiedlicher Besetzung, zuerst als Bassolo, dann in gesteigerter Form als Duett.

Das *Sanctus* wird von zwei verschiedenen Motiven geprägt. Das erste wird in der Einleitung von den Violinen und Flöten vorgestellt und erklingt sodann etwas abgewandelt im Bassolo:

(VI,Fl)/B

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Notenbeispiel 8.119: Gi8, *Sanctus/Benedictus* T. (1-7) / 7-14

Auffällig ist hier die rhythmische Gestaltung, da jeder der drei „Sanctus“-Einsätze synkopisch, nämlich auf der zweiten Zählzeit des Taktes erfolgt; dies geschieht allgemein in den früheren Werken zur besonderen Hervorhebung. Es entsteht aber hier keine Taktverschiebung oder eine Hemiolenbildung, da die begleitenden Instrumente einen entgegengesetzten Rhythmus mit einer Betonung auf der ersten Zählzeit spielen. Dies

geschieht in beiden Abschnitten, sowohl in den Takten 1 bis 14 als auch in abgewandelter Form in den Takten 29 bis 35. Weiterhin sind die Worte „Deus Sabaoth“ durch ein Melisma sowie Auszierungen besonders gestaltet, und auf dem Wort „Sabaoth“ erklingt ein Ganzschluss in G-Dur.

Jeweils im zweiten Teil jedes der beiden ersten Abschnitte (T. 15–21 und 36–46) erklingt ein punktiertes Motiv, wodurch an dieser Stelle der freudige Ausdruck des Dreiertaktes bei „Pleni sunt coeli ...“ betont wird. Wiederum wird das Wort „gloria“ durch Melismen und Punktierungen ausgeschmückt, teilweise als Sechzehntelpunktierung (T. 18) als eine Abwandlung von Motiv Gi5, das in Verbindung mit dem Wort „luceat“ erschien<sup>141</sup>. Dieser Textabschnitt, „Pleni sunt ... gloria tua“, erklingt insgesamt viermal in dieser Form, wodurch seine Bedeutung – das Lob Gottes – in positiver Form hervorgehoben wird.

Im *Osanna* setzt sich die Tendenz der Steigerung durch eine größere Besetzung fort, da es – sowohl nach dem *Sanctus* als auch nach dem *Benedictus* – chorisches besetzt ist; dieser Chorklang wechselt sich mit solistischen Basspartien und einem Frauentertzett (SSA) ab. Dadurch wird der Abschnitt verlängert, zudem wirkt aber auch die Fülle des Chorklages gerade im Vergleich zu den solistischen Teilen noch intensiver. Die auf diese Weise ebenfalls entstehende Farbigkeit wird durch nun häufiger erfolgende Modulationen verstärkt. Also erzielt Gilles eine Steigerung durch Textwiederholungen in Verbindung mit musikalischen Mitteln.

Das *Benedictus* ist wiederum solistisch besetzt. Es erfolgt erstmals im Satz ein Taktwechsel zu einer geraden Taktart, so dass dieser Abschnitt im Vergleich zum tänzerischen *Osanna* ruhiger und verhaltener wirkt. Es handelt sich um einen imitatorischen Satz mit einem Motiv, das zwar an sich ruhig, aber doch ausdrucksvoll durch den Quartsprung und die Punktierung zu Beginn wirkt.



Notenbeispiel 8.120: Gi9, *Sanctus/Benedictus* T. 74–76

Es folgen zwei Imitationen nacheinander: Die erste erklingt ab Takt 74, und ab Takt 94 beginnt eine neue, nun enger geführte Imitation, so dass der Satz verdichtet wird:

|              |                    |     |        |
|--------------|--------------------|-----|--------|
| T. 74        | Tenor              | Gi9 | auf d' |
| T. 81        | Alt                | Gi9 | auf g' |
| T. 84        | Bass               | Gi9 | auf d' |
| T. 89        | Alt                | Gi9 | auf g' |
| T. 91,4–94,2 | homophoner Schluss | GS  | in C   |

<sup>141</sup> Siehe Kapitel 8.2.1.

|            |                             |      |         |
|------------|-----------------------------|------|---------|
| T. 94,3    | Bass                        | Gi9  | auf a   |
| T. 96,3    | Tenor                       | Gi9  | auf d'  |
| T. 98,3    | Alt                         | Gi9  | auf g'  |
| T. 99,3    | Bass, melodisch abgewandelt | Gi9' | auf d'  |
| T. 102–103 | homophoner Schluss          |      | GS in G |

Auch hier erfolgt eine Steigerung durch Wiederholungen des Textes mit jeweils mehr Stimmen, an dieser Stelle in Form einer Imitation mit vergleichsweise weit voneinander entfernten Themeneinsätzen.

### 8.6.3 Campra: Sanctus

Wie Gilles vertont auch Campra kein *Pie Jesu*, jedoch fehlt bei ihm auch das *Benedictus*. Dafür umfasst das *Sanctus* mit *Hosanna* immerhin 86 Takte. Es ergibt sich folgende Struktur:

|         |                          |              |             |            |          |
|---------|--------------------------|--------------|-------------|------------|----------|
| 1-31    | „Sanctus“<br>PtCh+GrCh   | Fl, Str, Bc  | Léger, c    | c dorisch  |          |
| 1-13    | Einleitung               |              |             |            |          |
| 1-5     |                          | Str, Bc      |             | c - Es     |          |
| 5-7     |                          | Fl, Vla      |             | Es         |          |
| 7-9     |                          | Str, Bc      |             | Es         | (GS)     |
| 9-13    |                          | Tutti        |             | Es - c     | (GS)     |
| 13-31   | Chor                     |              |             |            |          |
| 13-16   | PtCh SS                  | Fl, Vl, VlaI | „Sanctus“ 1 | c          | (HS)     |
| 16-19   | GrCh                     | Tutti        | „Sanctus“ 2 | c - g      | (Dur-GS) |
| 19-22   | PtCh SS                  | Orch (sol.)  | „Sanctus“ 3 | g - c - B  | (GS)     |
| 22-31   | GrCh+PtCh                | Tutti        |             |            |          |
| 22-26   | GrCh+PtCh                | Tutti        | „Sanctus“ 4 | B - Es - f | (GS)     |
| 26-27   | Zwischenspiel            | Tutti        |             | f - c      | (HS)     |
| 27-31   | GrCh+PtCh                | Tutti        | „Sanctus“ 5 | c          | (GS)     |
| 32-46   | „Pleni sunt“<br>Solo Bar | Str, Bc      | Grave, c    | As-Dur     |          |
| 32-37   | Solo Bar                 | Str, Bc      | „Pleni“     | As         | (GS)     |
| 37-38   | Zwischentakt             | Bc           |             | As - f     | (HS)     |
| 38,3-46 | Solo Bar                 | Str, Bc      | „Pleni“     | f - Es     | (GS)     |

|          |                                 |             |                     |            |          |
|----------|---------------------------------|-------------|---------------------|------------|----------|
| 46,3-86  | „Hosanna“<br>SoloBar, PtCh+GrCh | Fl, Str, Bc | Vite, $\frac{3}{4}$ | c dorisch  |          |
| 46,3-50  | Ch SSBar                        | Str, Bc     | „Hosanna“           | Es         |          |
| 50,3-56  | Solo Bar                        | Str, Bc     | „Hosanna“           | Es - c     | (GS)     |
| 56,3-60  | GrCh                            | Tutti       | „Hosanna“           | c - f      | (Dur-GS) |
| 60,3-64  | PtCh SSA                        | Orch (sol.) | „Hosanna“           | f - B      | (GS)     |
| 64,3-70  | GrCh                            | Tutti       | „Hosanna“           | B - g - Es | (GS)     |
| 70,3-74  | Ch SSBar                        | Str, Bc     | „Hosanna“           | Es         |          |
| =46,3-50 |                                 |             |                     |            |          |
| 74,3-80  | Solo Bar                        | Str, Bc     | „Hosanna“           | Es - c     | (GS)     |
| =50,3-56 |                                 |             |                     |            |          |
| 80,3-86  | GrCh                            | Tutti       | „Hosanna“           | c          | (GS)     |

Es gibt also drei größere Abschnitte, *Sanctus*, *Pleni sunt coeli* und *Hosanna*. Lemaître stellt nur zwei Teile fest, nämlich *Sanctus* und *Pleni sunt coeli*<sup>142</sup>, jedoch erscheint die Dreiteilung aufgrund der klaren Einschnitte, der Tonartenwechsel sowie des Taktwechsels beim *Hosanna* sinnvoller. Dabei ist die Tonart As-Dur des Mittelteils nicht explizit vorgezeichnet (es bleiben die Vorzeichen B und Es), jedoch werden konsequent die Akzidentien As und Des hinzugefügt. Somit rahmen Anfangs- und Schlussteil in c-Moll den Mittelteil im Gegenklang As-Dur ein.

Auch in diesem Werk, ähnlich wie bei *GillesMM*, gibt es besonders im *Hosanna* viele Besetzungswechsel. Es weist auch die gleiche Besetzung mit einem großen Chor, einem kleinen Chor (SSA) und einer solistischen tiefen Männerstimme (Bariton, bei *GillesMM* Bass) auf, und auch in *CampraMR* zeigen sich in diesem Abschnitt viele Modulationen.

Das *Sanctus* beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, in der das den weiteren Teil bestimmende Motiv Ca11 vorgestellt wird. Es besteht aus zwei Teilen, einem langsameren ersten Teil, der sich aus drei Quartsprüngen nacheinander in Viertelnoten zusammensetzt (T. 1–2), und einem zweiten bewegteren Teil in Achtel- und Sechzehntelnoten (T. 2,4–3), und in den beiden abschließenden Takten verbinden sich Quartmelodik und bewegte Rhythmik. Dieses Motiv wird in Takt 13 ff. vom Chor aufgegriffen, wobei es sich hier zunächst auf die beiden Sopranstimmen aufteilt, indem die ersten beiden Noten vom zweiten Sopran gesungen werden, die Fortführung aber im ersten Sopran erscheint. Dabei erklingt das Wort „Sanctus“ bei dem ersten, „feierlicheren“ Teil des Motivs, während die schnellen, lebhaften Takte die Worte „Dominus Deus Sabaoth“ gestalten. Hier wird die „Heiligkeit“ also eher prachtvoll preisend vertont, während das Lob Gottes trotz der Molltonalität fröhlich und lebhaft wirkt (in der Einleitung findet an dieser Stelle des Motivs bereits eine Modulation nach B-Dur statt, im ersten Vokalteil jedoch nicht).

<sup>142</sup> Vgl. [Lemaître 1992, S. 267].

San-ctus, San-ctus, San-ctus Do-mi-nus De-us, Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth.

Notenbeispiel 8.121: Ca11, *Sanctus* T. 1–5 / 13–16

Es schließt sich ein Wechsel zwischen großem und kleinem Chor an, den Baker folgendermaßen beschreibt: „... das *Sanctus* selbst beginnt mit einem Dialog zwischen Chören, der typisch für die französische Musik der Zeit ist.“<sup>143</sup> Baker spricht damit die Art der Motette mit ihrer typischen Besetzung durch *grand chœur* und *petit chœur* an. An dieser Textstelle ist dies jedoch nicht nur für die französische Musik typisch, denn das *Sanctus* ist auch im deutschsprachigen Raum häufig in Form dialogisierender Gruppen vertont<sup>144</sup>. Dies erklärt sich aus dem Ursprung des Textes<sup>145</sup>. Dabei ist die Melodik jeweils etwas unterschiedlich, die beschriebene rhythmische Aufteilung bleibt jedoch stets erhalten. Am Schluss des ersten Teils findet eine Steigerung statt: Zunächst verdichtet sich der Satz, da der Wechsel zwischen den beiden Chören immer schneller stattfindet; dabei singt meist der große Chor die auch motivisch gewaltigeren Worte „Sanctus, sanctus, sanctus“ und der kleine, zartere Frauenchor das schnellere „Dominus Deus“. Schließlich münden diese Wechsel zweimal in gemeinsame Schlüsse, in denen erstmals beide Chöre zusammen erklingen (T. 25–26 und 29–31).

Do-mi-nus De-us, Do-mi-nus De-us San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth.

San-ctus, San-ctus, San-ctus Do-mi-nus De-us Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth.

Notenbeispiel 8.122: CaSa22, *Sanctus* T. 22,2–26,1

Der zweite Abschnitt, der den Text „Pleni sunt coeli et terra gloria tua“ enthält, ist eine Art kleine Soloarie. Die ersten Worte sind im Wesentlichen als auf- und absteigende Dreiklänge vertont (Bariton, T. 32–33), die sich dann weiterhin in der Begleitung wiederfinden (Violine und Viola in T. 33 ff.). Dies erzeugt in Verbindung mit der Tonart As-Dur und der Vorschrift *Grave* einen festlichen, majestätischen Eindruck. Die Worte „gloria

<sup>143</sup> [Baker 2002, S. 3]

<sup>144</sup> So beispielsweise bei Hasse, vgl. auch Kapitel 4.2.

<sup>145</sup> Siehe dazu die Texterläuterung in Kapitel 3.1.3.

tua“ werden auffallend oft wiederholt, das Wort „gloria“ ist zusätzlich musikalisch auf besondere Weise gestaltet, da es in der Solostimme mit virtuosen Sechzehntelketten und Auszierungen wiedergegeben wird (T. 35–36 und 41–46).

Das *Hosanna* wird vom Wechsel zwischen Baritonsolo, kleinem Frauenchor und großem Chor geprägt. Ähnlich wie bereits im *Sanctus* rufen sich die verschiedenen Stimmgruppen die „Hosanna“-Ausrufe gegenseitig zu. Gleichzeitig wird eine Steigerung erzeugt, da zuerst nur der Solobariton beginnt, dann die beiden Sopranstimmen erklingen und schließlich der ganze Chor einsetzt; innerhalb des Abschnittes gibt es mehrere solcher Steigerungen von kleineren Besetzungen zum großen Chor.

Die Motivik ist stets auftaktig, und der Satz ist vollständig homophon. Diese rhythmische Gestaltung in schnellem Dreiertakt wirkt freudig und energisch. Die Harmonik ist im Gegensatz zum eher schlichten Satz vielfältig: Durch häufige Modulationen werden innerhalb von vierzig Takten die Tonarten Es-Dur, c-Moll, f-Moll, B-Dur, g-Moll, Es-Dur und c-Moll abgeschritten. Zusätzlich zur vokalen Besetzung ändert sich auch die Instrumentation durch das Hinzutreten oder Wegbleiben der Flöten. Durch die Besetzungswechsel und die Harmonik wirkt das *Hosanna* farbig und abwechslungsreich. Diese Gestaltung unterstützt die Wirkung der zahlreichen Wiederholungen dieses preisenden Textes. Erstaunlich ist die Tatsache, dass trotz dieser musikalischen Merkmale das *Hosanna* nicht nur wieder zurück nach c-Moll moduliert, sondern auch mit einem Schluss in Moll endet, nicht mit einem aufgehellten Durchschluss.

### 8.6.4 Gossec: Sanctus und Pie Jesu

Gossec vertont *Sanctus* und *Pie Jesu* in zwei Sätzen nacheinander; das *Benedictus* entfällt. Im *Sanctus* ist nur der erste Teil des Textes vertont<sup>146</sup>; das „Pleni sunt coeli ...“ fehlt hier. Das *Sanctus* ist mit nur 15 Takten extrem kurz, wie sich in der Textbetrachtung bereits andeutete<sup>147</sup>; somit ist nicht nur der Text stark reduziert, sondern auch die Vertonung dieser Lobpreisung Gottes äußerst knapp gehalten. Das *Pie Jesu* ist dagegen an Takten – im *Largo*, also in sehr langsamem Tempo! – wesentlich länger.

Das *Sanctus* weist auch eine kleine Besetzung auf, die aus vierstimmigem Chor und Streichern besteht. Auch die Harmonik ist schlicht; der Satz steht vollständig in F-Dur und enthält kaum andere als die Grundakkorde (neben Tonika, Subdominante und Dominante nur noch die Subdominantparallele). Trotz der Kürze des Satzes erscheinen aber drei verschiedene Satzarten: Nach zwei einleitenden Takten der Streicher erklingt ein homophoner Chorblick von zweieinhalb Takten, dann folgt eine Imitation mit drei Einsätzen (T. 5,2–9) und schließlich wieder ein homophoner Abschnitt, aber mit einem vorgezogenen Einsatz der Altstimmen. Der dreifache Ausruf „Sanctus, sanctus, sanctus“ erfolgt hier zwar nicht nur dreimal, sondern häufiger, jedoch wird durch diese drei deutlich abgesetzten Abschnitte der Eindruck von drei Anrufungen gewahrt. Insgesamt

---

<sup>146</sup> Vgl. Kapitel 7.5.2.

<sup>147</sup> Siehe Kapitel 7.5.2.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

ist dieser Satz so kurz und wenig aufwändig wie möglich gestaltet.

Das *Pie Jesu* zeigt wieder eine größere Besetzung; nun wird der Chor von Streichern, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern begleitet. Tenor- und Basssolo treten in einem einzigen Takt auf und sind sicher als Soli aus dem Chor heraus gedacht. Der Satz steht ebenfalls in F-Dur, weist aber eine abwechslungsreichere Harmonik sowie eine wechselnde Besetzung der Vokalstimmen auf. Es ergibt sich folgende Struktur:

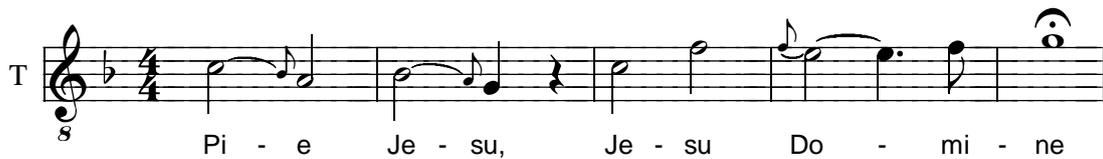
|            |            |        |                        |       |      |
|------------|------------|--------|------------------------|-------|------|
| 1-4        | Einleitung | Bläser |                        | F     | (HS) |
| 5-24       | Chor       | Tutti  |                        |       |      |
| 5-15       | Chor TB    | Tutti  | „Pie ... requiem“      |       |      |
| 5-10       | Chor TB    | Tutti  | „Pie ... Domine“       | F     | (HS) |
| 11-15      | Chor TB    | Tutti  | „dona ... requiem“     | F     | (HS) |
| 16-24      | Chor SATB  | Tutti  | „Pie ... requiem“      |       |      |
| 16-20      | Chor SATB  | Tutti  | „Pie ... Domine“       | F     | (HS) |
| ≈6-10      |            |        |                        |       |      |
| 21-24      | Chor SATB  | Tutti  | „dona ... requiem“     | F     | (GS) |
| ≈11-15     |            |        |                        |       |      |
| 25-38      | Chor       | Tutti  |                        |       |      |
| 25-33      | Chor TB    | Tutti  | „Pie ... requiem“      | F - C |      |
| ≈6 ff.     |            |        |                        |       |      |
| 33,3-38    | Chor SATB  | Tutti  | „dona ... requiem“     | C     | (GS) |
| ≈11-15     |            |        |                        |       |      |
| 38,3+4     | GP         |        |                        |       |      |
| 39-60      | Chor       | Tutti  | Reprise                |       |      |
| 39-53≈6-20 |            |        |                        |       |      |
| 39-48      | Chor TB    | Tutti  | „Pie ... requiem“      |       |      |
| 39-43      | Chor TB    | Tutti  | „Pie ... Domine“       | F     | (HS) |
| 44-48      | Chor TB    | Tutti  | „dona ... requiem“     | F     | (HS) |
| 49-60      | Chor SATB  | Tutti  |                        |       |      |
| 49-53      | Chor SATB  | Tutti  | „Pie ... Domine“       | F     | (HS) |
| 54-60      | Chor SATB  | Tutti  | „dona ... sempiternam“ | F     | (GS) |
| ≈11, 21    |            |        |                        |       |      |

Die Form ist dreiteilig, wobei der Mittelteil (T. 25–38) sich hauptsächlich tonartlich (in der Dominante C-Dur) vom ersten und dem – am Schluss etwas abgewandelten – dritten Abschnitt unterscheidet und die Struktur etwas verkürzt ist. Grundsätzlich sind alle drei Teile ähnlich aufgebaut und beruhen auf derselben Motivik.

Durch den Wechsel von Männerstimmen und Gesamtchor entstehen unterschiedliche Klangfarben, die dadurch verstärkt werden, dass die Streicher in den Abschnitten des

Männerchors *pizzicato* und in den Abschnitten des ganzen Chores *arco* spielen. Der Text wird jeweils erst vom Männerchor vorgetragen, woraufhin als Verstärkung und Bestätigung der ganze Chor den Text in musikalisch ähnlicher Weise wiederholt. Häufig enden die einzelnen Phrasen auf Halbschlüssen mit Fermaten, wodurch das musikalische Geschehen innehält, aber offen für den weiteren Fortgang bleibt.

Im Chor herrschen lineare melodische Bewegungen vor, die in Verbindung mit der bittenden Ansprache „Pie Jesu“ absteigend verlaufen, bei den Worten „Jesu Domine“ aber meist umkehren und aufsteigen. Der bittende Ausdruck wird durch Vorhalte als eine Art Seufzer intensiviert:



Notenbeispiel 8.123: Go24, *Pie Jesu* T. 6–10

Dabei bildet die letzte Note das Ziel der musikalischen Phrase, so dass der Höhepunkt (die höchste und auch die längste Note) auf der letzten Silbe des Wortes „Domine“ liegt. Auch bei der anschließenden Bitte „dona eis requiem“ verläuft die Linie zunächst absteigend, dann wieder aufsteigend; die Worte „eis“ und „requiem“ werden dabei durch Auszierungen hervorgehoben und das Wort „requiem“ durch einen auffallend langen Ton bildhaft gestaltet.



Notenbeispiel 8.124: Go25, *Pie Jesu* T. 11–15

Hier erklingt der erste Takt des Motivs in den Männerstimmen *a cappella* ohne jede Begleitung (T. 11, 29, 31, 3+4, 44 und 54). In Takt 54 geschieht dies in noch gesteigerter Form, da hier die Männerstimmen nicht nur *a cappella*, sondern sogar solistisch singen. Das Wegbleiben der Instrumente lenkt die Aufmerksamkeit an dieser Stelle stärker auf die Vokalstimmen, deren Bitte „dona eis“ so noch eindringlicher wirkt.

In der Begleitung knüpft dieser Satz motivisch an das *Sanctus* an, da die Begleitung der Streicher in beiden Sätzen durch auf- und absteigende Dreiklangsbrechungen gebildet wird.

Insgesamt wird durch die Wechsel der Klangfarben und die Melodik ein intensiv bitterer Ausdruck erzeugt. Die letzte Phrase des Chorsatzes beinhaltet eine Rücknahme der Dynamik vom *forte* über *piano* zum *pianissimo*, wobei noch im *forte* ein Trugschluss auf dem Wort „requiem“ erklingt; der anschließende Ganzschluss auf dem Wort „sempiternam“ wirkt nur noch wie ein leiser Nachhall. Dies ist eine ähnliche Gestaltung des

Bildes der ewigen Ruhe wie im Introitus<sup>148</sup>, die eine nicht uneingeschränkt hoffnungsvolle Sichtweise vermuten lässt.

### 8.6.5 Cherubini: Sanctus, Benedictus und Pie Jesu (c-Moll)

In *CherubiniRc* sind sämtliche Textteile, also *Sanctus*, *Benedictus* und *Pie Jesu* vertont. Dabei fasst Cherubini *Sanctus* und *Benedictus* in einem Satz zusammen, während das *Pie Jesu* in einem separaten Satz vertont ist, der jedoch eng mit dem ersten Satz verbunden ist, da er *attacca* erklingt. Auch in diesem Werk ist das *Sanctus* mit nur 37 Takten deutlich kürzer als das *Pie Jesu* mit 78 Takten.

Die Besetzung ist im *Sanctus et Benedictus* noch größer als in *GossecGMM*; sie umfasst neben dem Chor Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken und Streicher. Somit handelt es sich zwar um einen eher kurzen, jedoch klanglich sehr üppigen, prachtvollen Satz. Das *Pie Jesu* dagegen ist etwas zurückhaltender instrumentiert; der Chor wird von Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Violen, Violoncelli und Kontrabässen begleitet. Somit entsteht hier eher ein dunklerer Klang, da die hellen Blechbläser sowie die Violinen fehlen. Dazu trägt auch die Tonart f-Moll bei, durch die gleichzeitig aber auch ein tonartlicher Bezug, als Tp, zum As-Dur des *Sanctus et Benedictus* entsteht.

Es ergibt sich folgende Struktur:

#### *Sanctus et Benedictus*

|           |            |                          |                   |         |      |
|-----------|------------|--------------------------|-------------------|---------|------|
| 1-11      | Chor       |                          |                   |         |      |
| 1-2       | Einleitung | Holz, Hr, Tr,<br>Pk, Str |                   | As      |      |
| 3-11      | Chor       | Tutti                    | „Sanctus“         | As      | (GS) |
| 11,3-17   | Chor       |                          |                   |         |      |
| 11,3-14,2 | Chor       | Tutti                    | „Pleni ... terra“ | As - Es | (HS) |
| 14,3-17,2 | Chor       | Tutti                    | „gloria tua“      | Es      | (GS) |
| 17,3-21,1 | Chor       | Tutti                    | „Hosanna“         | As      | (GS) |
| 21,2-29   | Chor       | Holz, Vc, Cb             | „Benedictus“      | As      | (GS) |
| 29,2-35   | Chor       | Tutti                    | „Hosanna“         | As      | (GS) |
| 35-37     | Nachspiel  | Tutti                    |                   | As      | (GS) |

#### *Pie Jesu*

|         |               |             |                   |   |      |
|---------|---------------|-------------|-------------------|---|------|
| 1-30    | Chor ST       |             |                   |   |      |
| 1-4     | Einleitung    | Cl, Fg, Str |                   | f | (GS) |
| 5-12,1  | Chor S        | Vla, Vc     | „Pie ... requiem“ | f | (GS) |
| 12,2-17 | Zwischenspiel | Cl, Fg      |                   | f | (HS) |

<sup>148</sup> Vgl. Kapitel 8.1.4.

## 8.6 Sanctus, Benedictus und Pie Jesu

|           |                     |             |                          |        |      |
|-----------|---------------------|-------------|--------------------------|--------|------|
| 17,2+     | GP mit Fer-<br>mate |             |                          |        |      |
| 18-25,1   | Chor T              | Vla, Vc     | „Pie ... requiem“        | f      | (GS) |
| 25,2-30   | Zwischenspiel       | Cl, Fg      |                          | As     | (HS) |
| 30,2+     | GP mit Fer-<br>mate |             |                          |        |      |
| 31-78     | Chor SATB           |             |                          |        |      |
| 31-40     | Chor                | Str         | „Pie ... requiem“        | As     | (GS) |
| 40,2-60   | Chor                | Tutti       | „Pie ... sempiternam“    |        |      |
| 40,2-44   | Chor                | Cl, Fg      | „dona ... requiem“       | As - f |      |
| 44,2-46   | Chor                | Cl, Fg      | „sempiternam“            | f      |      |
| 46-54     | Chor                | Hr, Str     | „Pie ... sempiternam“    | f      |      |
| 54-60     | Chor                | Cl, Fg, Str | „requiem<br>sempiternam“ | f      | (GS) |
| 60,2-68   | Chor                |             |                          |        |      |
| 60,2-63,1 | Überleitung         | Bläser      |                          | f      | (HS) |
| 63-64     | Chor                | Str         | „requiem“                | f      | (HS) |
| 64,2-67   | Überleitung         | Bläser      |                          | f      | (HS) |
| 66,2-68   | Chor                | Str         | „sempiternam“            | f      | (HS) |
| 68,2-78   | Nachspiel           |             |                          | f      | (GS) |
| 68,2-71,2 |                     | Cl, Fg      |                          |        |      |
| 71,2-75   |                     | Cl, Fg, Str |                          |        |      |
| 76-78     |                     | Tutti       |                          |        |      |

Das *Sanctus* beginnt mit dem vollen Orchesterklang im *fortissimo* mit einem in aufsteigenden Dreiklängen verlaufenden, teils punktierten sehr festlichen Motiv. Der Charakter ist also prachtvoll und majestätisch:



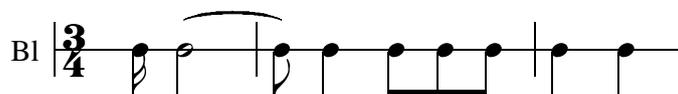
Notenbeispiel 8.125: Chec12, *Sanctus et Benedictus* T. 1–5

Dabei ist – wie meist in *CherubiniRc* und *CherubiniRd* – die Einleitung nicht in sich abgeschlossen; die Chorstimmen steigen mit der gleichen Motivilik direkt ins musikalische Geschehen ein. Somit wird eine Imitation des Dreiklangmotivs gebildet:

|      |                |        |
|------|----------------|--------|
| T. 1 | VI, Holz       | Chec12 |
| T. 3 | Sopran         | Chec12 |
| T. 4 | Alt            | Chec12 |
| T. 5 | Bass und Tenor | anders |

Die Bläser verstärken ab Takt 3 die Akkorde, ab Takt 5 treten noch die Posaunen hinzu, und die erste Violine verdoppelt die Sopranstimme eine Oktave höher, was einen strahlenden, hellen Klang erzeugt. Die zweite Violine und die Viola spielen fortwährend Achtelpunktierungen. Dabei erklingen in den ersten acht Takten nur Tonika und Subdominante (als eine Art plagaler Kadenz), in den ersten fünf Takten sogar nur As-Dur als Tonika. Dadurch wird ein festlicher Fanfarencharakter erzeugt.

Im zweiten Abschnitt „Pleni sunt coeli“ wird die Achtelpunktierung aus Chec12 nun auch in den Chorstimmen aufgegriffen und als aufsteigendes melodisches Element verwendet, wiederum als Imitation hier von Bass (T. 11,3) und Oberchor SAT (T. 12,3). Die Bewegung wird weiterhin durch das Orchester gesteigert, da nun die Streicher Dreiklangsbrechungen in Sechzehntelbewegungen spielen und die Bläser eine Art Fanfarenmotiv einwerfen, das teils gemeinsam mit dem Chor erklingt:



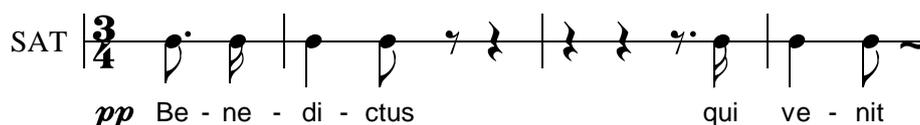
Notenbeispiel 8.126: Chec13, *Sanctus et Benedictus* T. 12–14

Dies leitet direkt ins *Hosanna* über, das genauso gestaltet ist; der Chor singt hier aber erstmals ganz homophon, alle Stimmen haben gemeinsam die „Hosanna“-Rufe. Der melodische Höhepunkt in Form der Spitzentöne g'' und as'' im Sopran liegt auf dem Wort „excelsis“.

Mit Beginn des *Benedictus* findet ein abrupter Wechsel statt. Die Besetzung ist stark reduziert – vor allem erklingen nur tiefe oder im Klang dunkle Instrumente –, die Dynamik ist *pianissimo*, und es treten zwei neue Motive auf. Das erste (Chec14) erklingt als durchgehendes Motiv im Chorbass, während das zweite (Chec15) in Form von Einwürcfen des Oberchors (SAT) darüber erklingt.



Notenbeispiel 8.127: Chec14, *Sanctus et Benedictus* T. 21,2 ff.



Notenbeispiel 8.128: Chec15, *Sanctus et Benedictus* T. 22,3 ff.

Chec14 wirkt durch das *staccato* der Achtelnoten und die durch Achtelpausen durchbrochene Linie stockend und zögernd und durch die geringe Lautstärke und die absteigende Melodik sehr verhalten. Ein ganz ähnliches Motiv verwendet Berlioz in seinem



Sopran und Unterchor (ATB) in Form des Satzprinzip 1. Am Ende dieses kurzen Einschubs wird das Wort „sempiternam“ im Bass auf der Note c von Takt 46 bis 53 gehalten, was mehrere Zwecke erfüllt: Es erfolgt eine bildhafte Gestaltung der „Ewigkeit“, dann dient es als überleitendes und verbindendes Element zum nächsten Abschnitt, und schließlich bildet es einen harmonischen Orgelpunkt unter der anschließenden Imitation des Oberchors. Diese Imitation basiert wieder auf Chec16.

Den Schluss des Satzes bildet ein sanftes Ausklingen des Chores: Die Worte „requiem“ und „sempiternam“ werden abgespalten und im *pianissimo unisono* auf dem Ton c in jeweils tiefer Lage gesungen, nur noch sparsam durch Streicher (ebenfalls *unisono*) begleitet und dazwischen durch angedeutete Holzbläsersätze verbunden. So entspricht das Ende dem Beginn, womit der musikalische Bogen geschlagen ist. Das Nachspiel endet im dreifachen *pianissimo*.

Das *Pie Jesu* besitzt somit einen intensiv bittenden Ausdruck, wirkt aber dennoch ruhig und verhalten, da Cherubini auf helle Klangfarben, umfangreichere Besetzungen und größere Lautstärken ganz verzichtet.

### 8.6.6 Cherubini: Sanctus, Benedictus und Pie Jesu (d-Moll)

In *CherubiniRd* ist der vollständige Text – *Sanctus* und *Benedictus* jeweils mit *Hosanna* – gemeinsam in einem Satz vertont. Wie schon in anderen Werken, schließt sich auch in dieser Komposition ein *Pie Jesu* in einem separaten Satz an, und auch hier ist der erste Satz (mit 40 Takten) wesentlich kürzer als das *Pie Jesu* (67 Takte). Die Tempoverhältnisse und Tonarten sind ähnlich wie in *CherubiniRc*: Cherubini wählt hier *Maestoso* und *Larghetto* als Tempi sowie B-Dur und g-Moll als Tonarten, also im *Pie Jesu* ein langsameres Tempo sowie die Mollparallele der Durtonart des *Sanctus*. Wie schon in *CherubiniRc* weist auch hier das *Sanctus* eine sehr große Besetzung auf (Piccoloflöten, Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte, Trompeten, Posaunen, Pauken und Streicher), wohingegen das *Pie Jesu* nur mit Klarinetten, Fagott und Bassposaune besetzt ist. Dabei ist die Instrumentation innerhalb der Sätze noch weiter differenziert. Es ergibt sich folgende Struktur:

|    |           |           |                     |              |           |      |
|----|-----------|-----------|---------------------|--------------|-----------|------|
| A  | 1-10,1    | Chor TTB  | Tutti               | „Sanctus“    | B         | (GS) |
| A' | 10,2-14,2 | Chor TTB  | Ob, Cl, Fg, Hr, Str | „Pleni“      | B - F     | (GS) |
| B  | 14,3-18,2 | Chor TTB  | Tutti               | „Hosanna“    | F - B     | (GS) |
|    | 18,3      | GP        |                     |              |           |      |
| C  | 18,4-26,1 | Chor TTTB | Vl, Vla, Vc         | „Benedictus“ | B - f - F | (GS) |
|    | 26,2      | GP        |                     |              |           |      |
| B' | 26,3-40   | Chor TTTB | Tutti               | „Hosanna“    | F - c - B | (GS) |

Der Satz ist also durch die unterschiedlichen Instrumentierungen sowie die harmonischen Schlussbildungen deutlich in fünf Abschnitte eingeteilt, wobei die ersten drei Teile direkt aneinander anschließen, während der vierte und der fünfte Teil jeweils nach einer Generalpause erklingen. Der erste Teil (Teil A) ist eine prunkvolle Hymne in B-Dur mit großem Orchester. Streicher und Fagott beginnen den Satz mit einem punktierten, fanfarenartigen Motiv, ähnlich Ched12, hier jedoch schrittweise ansteigend und nicht in Dreiklängen:



Notenbeispiel 8.130: Ched7, *Sanctus* T. 1–2

Die Dynamik *fortissimo*, die scharfen Punktierungen und die Sechzehntelumspielungen lassen das Motiv noch bewegter und festlicher erscheinen. Die darauffolgenden Choreinsätze – zunächst noch ein abgespaltener vorangestellter Chorausruf, dann der fortgeführte Satz ab Takt 4 – werden vom gesamten Bläserapparat begleitet. Der Chorsatz ist durchgängig homophon und zunächst in langen Notenwerten gehalten, erst bei den Worten „Dominus Deus Sabaoth“ steigert sich die Bewegung durch Achtelnoten. Das *Sanctus* wirkt festlich preisend.

Der darauffolgende Text „Pleni sunt coeli ...“ (Teil A') basiert auf der gleichen Motivik, Ched7, ist jedoch sparsamer instrumentiert: Zuerst wird der Chor nur von Streichern und Fagotten begleitet, und erst bei den Worten „et terra gloria tua“ verstärken Oboen, Klarinetten und Hörner den Klang. Im Vergleich zum ersten Teil wirkt dieser Abschnitt verhaltener. Dies dient hier jedoch weniger zur Verdeutlichung von Textinhalten, sondern als Abwechslung zwischen zwei doch sehr massiven Chorsätzen, *Sanctus* und *Hosanna*. Im *Hosanna* (Teil B) erklingt wieder das ganze Orchester; im Chor wechseln sich zwei *unisono*-Ausrufe in absteigenden Oktavsprüngen (im *fortissimo* und vom Orchester tutti begleitet) mit aufsteigenden, ausharmonisierten Achtellinien (im *forte* und nur mit Holzbläsern) ab; so entsteht ein Wechsel zwischen eher statischem, jedoch extrem klangvollem Fanfarenklang und zarterem, dafür aber bewegtem Satz. Die Verbindung dieser beiden Gestaltungen wirkt wiederum prachtvoll und preisend.

Das *Benedictus* (Teil C) bildet nun einen deutlichen Kontrast zu diesen ersten drei Abschnitten. Die Orchesterbesetzung ist reduziert, der Chor allerdings nun vierstimmig, die Dynamik erstmals *piano*, und der Satz ist ebenfalls erstmals nicht homophon, sondern weist imitatorische Einsätze jeder Phrase auf, indem jeweils der erste Tenor vorgezogen ist. Die Begleitung besteht nur aus Violinen und Viola (Violoncelli treten erst in den letzten Takten zur Verstärkung der Schlusswirkung hinzu), die die Chorstimmen fast *colla parte* mitspielen und lediglich durch Achtelfiguren auszieren. Dadurch liegt hier das Gewicht weniger auf dem Klang, sondern eher auf dem Text: Dessen Anfänge werden durch die imitatorischen Einsätze betont, und der Text wird durch die größere Gewichtung der Chorstimmen im Vergleich zum Orchester deutlicher wahr-

genommen. Die Harmonik zeigt erstmals im Satz eine Wendung nach Moll, und es treten gehäuft verminderte Dominantseptakkorde auf. Dies erzeugt einen bittenden, zerknirschten Ausdruck.

Das zweite *Hosanna* weist die gleiche Besetzung auf und beruht auf den gleichen Motiven wie das erste, ist jedoch im Umfang ausgedehnt: Durch eine zusätzliche Modulation nach c-Moll kommt es zu einer harmonischen Erweiterung; eine melodische Sequenzierung erzeugt eine zusätzliche Steigerung (T. 28), und eine weitere Steigerung wird in Form eines Abschnitts mit vierstimmigem Chor (T. 29,4–32) erzeugt. Der Abschnitt endet schließlich mit einer ausgedehnten Schlusskadenz (die im ersten *Hosanna* nicht erklingt) zum Ganzschluss in B-Dur. Dieser Teil ist also mit mehreren musikalischen Mitteln im Vergleich zum ersten *Hosanna* gesteigert und schließt den Satz ab.

Das *Pie Jesu* steht in einer eher ungewöhnlichen Taktart, nämlich im  $\frac{6}{8}$ -Takt, der erstmals in diesem Textabschnitt erscheint. Die Besetzung lediglich mit wenigen Holzbläsern und Posaunen ist ebenfalls originell, vor allem jedoch die Art der Instrumentierung: Der Satz besteht aus einem Wechsel von kurzen Holzbläusersätzen mit Abschnitten des Chores *a cappella*, somit erklingen Chor und Instrumente nirgendwo gemeinsam. Der Satz besitzt folgende Struktur:

|         |             |             |                       |            |          |
|---------|-------------|-------------|-----------------------|------------|----------|
| 1-3,1   | Bläusersatz | Cl, Fg, Pos |                       | g          | nur t    |
| 3-13    | Chor TTB    | a cappella  | „Pie ... requiem“     | g          | (GS)     |
| 13-15,1 | Bläusersatz | Cl, Fg, Pos |                       | g          | nur t    |
| =1-3    |             |             |                       |            |          |
| 15-27   | Chor TTB    | a cappella  | „Pie ... requiem“     | g - Es - g | (Dur-GS) |
| 27-29   | Bläusersatz | Cl, Fg, Pos |                       | G          | nur T    |
| =1-3    |             |             |                       |            |          |
| 29-60   | Chor TTB    | a cappella  | „Pie ... sempiternam“ |            |          |
| 29-39   | Chor TTB    | a cappella  | „Pie ... requiem“     | G          | (GS)     |
| 39-43   | Chor TTB    | a cappella  | „requiem sempiternam“ | G - c - G  | (GS)     |
| 43-52   | Chor TTB    | a cappella  | „Pie ... sempiternam“ | G          |          |
| 53-60   | Chor TTB    | a cappella  | „sempiternam“         | G          | (GS)     |
| 60-67   | Bläusersatz | Cl, Fg, Pos |                       | G          | nur T    |
| ≈1-3    |             |             |                       |            |          |

Der Bläusersatz beruht stets auf dem gleichen Motiv, das sich aus einem absteigenden Dreiklang der Klarinetten sowie einem hinzutretenden Akkord in Fagotten und Bassposaune zusammensetzt. Dieses Motiv wirkt als strukturierendes Element. Ab Takt 3 wird es von den Chorstimmen aufgenommen. Der Chor ist in den ersten Teilen (T. 3–39) weitgehend homophon, beginnt aber jeweils mit einem vorgezogenen Einsatz des Basses mit Ched8. Insgesamt herrschen somit im Satz absteigende Linien vor.

Notensbeispiel 8.131: Ched8, *Pie Jesu* T. 1–3

In Takt 29 bis 60 stimmt die Textstruktur nicht mit den musikalischen Einschnitten überein, da jeweils in den Takten 39 und 43 ein neuer musikalischer Abschnitt beim letzten Wort der Textzeile, „sempiternam“, beginnt; eine mögliche Deutung wäre, dass dieses Wort besonders hervorgehoben werden soll. Dies geschieht nicht nur durch die Abspaltung eines musikalischen Teils, sondern auch durch Imitationen der einzelnen Worte „requiem“ und „sempiternam“ mithilfe eines seufzenden Achtelmotivs:

Notensbeispiel 8.132: Ched9, *Pie Jesu* T. 39 ff.

Eine bildhafte Gestaltung erfolgt weiterhin durch Melismen und lange Haltetöne auf diesen Wörtern (T. 37–39, 40, 42 und 43–47); dies wird zum Schluss des Satzes noch verstärkt, da in den Takten 53 bis 60 eine besonders ausgedehnte Darstellung des Wortes „sempiternam“ erscheint, insbesondere wieder in bildhafter Weise durch einen langen Ton im ersten Tenor. Bemerkenswert ist die Einleitung dieses langen Tones durch einen chromatischen Abstieg (T. 53–55). Normalerweise wird mit Bildern des ewigen Lebens eher ein melodischer Aufstieg verbunden, das hier erklingende gegensätzliche Bild der ewigen Ruhe wird weniger positiv vertont: Ein chromatischer Abstieg wirkt eher gedrückt, resigniert oder sogar klagend. Die Textinhalte werden hier durch textliche, strukturelle und rein musikalische Mittel gedeutet.

Insgesamt wirkt der Satz durch die durchgehende Dynamik *pianissimo* und die Vorschrift *dolce assai* in Verbindung mit der bereits beschriebenen Instrumentierung sehr verhalten und zart. Jedoch findet – trotz der Hervorhebung der ewigen Ruhe – durch die harmonische Wendung von g-Moll nach G-Dur ein Wandel von einem eher klagenden Beginn zu einem positiveren Ende statt, das die Hoffnung auf Jesus ausdrückt.

Es handelt sich hier nach dem *Graduale* um den zweiten Satz im Werk, der – zwischen den strukturierenden Bläsersätzen – *a cappella* gesungen wird. Es besteht eine textliche Verbindung zwischen diesen beiden Sätzen, da beide das Thema der ewigen Ruhe behandeln, wobei das *Graduale* noch verhaltener und resignativer wirkt als das eher bittende *Pie Jesu*.

### 8.6.7 Berlioz: Sanctus

Berlioz vertont weder *Benedictus* noch *Pie Jesu*, sondern ausschließlich den Text des *Sanctus* und diesen nicht nur vollständig mit *Pleni sunt coeli* und *Hosanna*, sondern auch – im Vergleich zu den anderen Komponisten – mit 203 Takten auffallend umfangreich. Diese Länge erzielt er dadurch, dass er das *Benedictus* zwar auslässt, es jedoch durch eine Reprise des *Sanctus*, allerdings durch eine veränderte Instrumentation abgewandelt, ersetzt. Es ergibt sich folgende Struktur:

*Sanctus – Andante un poco sostenuto e maestoso*

|         |                  |                    |                     |        |      |
|---------|------------------|--------------------|---------------------|--------|------|
| A 1-45  | Solo T, Chor SSA | Fl, Str            |                     | Des    |      |
| 1-25    |                  |                    | „Sanctus“           |        |      |
| 1-5     | Einleitung       | VI I+II            |                     | Des    | (GS) |
| 5-10    | Solo T           | Fl, 4 Vl sol., Vla | „Sanctus“           | Des    | (GS) |
| 11-15   | Chor SSA         | Fl, 4 Vl sol., Vla | „Sanctus“           | Des    | (GS) |
| 16-20   | Solo T           | Fl, 4 Vl sol., Vla | „Sanctus“           | Des-D  | (GS) |
| 21-25   | Chor SSA         | Fl, 4 Vl sol., Vla | „Sanctus“           | D-B    | (GS) |
| 26-45   |                  |                    | „Pleni“             |        |      |
| 26-27   | Solo T           | Fl, 4 Vl sol., Vla | „Pleni“             | B      |      |
| 28-29   | Chor SSA         | Fl, 4 Vl sol., Vla | „Pleni“             | B-As   |      |
| 30-32   | Solo T           | Fl, 4 Vl sol., Vla | „coeli“             | As-Des | (GS) |
| 33-35   | Chor SSA         | Fl, 4 Vl sol., Vla | „coeli“             | Des    | (GS) |
| 35,3-45 | Solo T           | Fl, 4 Vl sol., Vla | „Pleni ...<br>tua.“ | Des    | (GS) |

*Hosanna – Allegro non troppo (Fuge)*

|         |                   |               |  |        |      |
|---------|-------------------|---------------|--|--------|------|
| B 46-91 | Chor SATTBB       | Str           |  | Des    |      |
| 46-67   | 1. Durchführung   |               |  |        |      |
| 46-53   | Ch SA (SA Ber24)  | VI II         |  | Des    | (GS) |
| 53-60   | Ch SAB (B Ber24)  | VI II, Cb     |  | As     | (GS) |
| 60-67   | Ch SATB (T Ber24) | VI II, Vc, Cb |  | Des    | (GS) |
| 67-74   | Ch Zwischensp.    | VI II, Vc, Cb |  | Des    | (GS) |
| 74-87   | 2. Durchführung   |               |  |        |      |
| 74-81   | Chor (B Ber24)    | VI II, Vc, Cb |  | As     | (GS) |
| 81-88   | Chor (SA Ber24)   | VI II, Vc, Cb |  | Des    |      |
| 81,3-85 | Engf. (Ber24)     |               |  | Des    |      |
| 88-91   | Schluss Chor      | Str           |  | Des-As | (GS) |

*Sanctus – Andante sostenuto. Tempo I*

|           |                  |                  |         |          |
|-----------|------------------|------------------|---------|----------|
| A' 92-138 | Solo T, Ch SSSAA | Fl, Str, Schlagw | Des     |          |
| 92-112    |                  | +Vc, Schlagw     |         |          |
| =5-25     |                  |                  |         |          |
| 113-132   |                  | +Vc, Schlagw     |         |          |
| =26-45    |                  |                  |         |          |
| 133-138   | SSSAA            | Fl, Str, Schlagw | „pleni“ | Des (GS) |

*Hosanna – Allegro non troppo (Fuge)*

|            |                   |                  |     |      |
|------------|-------------------|------------------|-----|------|
| B' 139-203 | ChorSATB          | Holz, Str, Blech | Des |      |
| 139-183    |                   |                  |     |      |
| ≈46-90     |                   |                  |     |      |
| 183-194    | Erweiterung       |                  |     |      |
| 183-191    | 1. Engführung     |                  |     |      |
| 183        | Chor (T Ber24')   | Orch             | Des |      |
| 184        | Chor (B Ber24')   | Orch             | As  |      |
| 185        | Chor (SA Ber24')  | Orch             | Des |      |
| 192-195    | 2. Engführung     |                  |     |      |
| 192        | Chor (SA Ber24')  | Orch             | Des |      |
| 193        | Chor (B Ber24')   | Orch             | Des |      |
| 195-203    | Coda (Ber24 augm) | Orch             | Des | (GS) |

Der Satz besteht also aus zwei Teilen, die dann in abgewandelter Form wiederholt werden. Dabei bleibt die Struktur der Teile weitgehend erhalten (bis auf erweiterte Schlussbildungen), jedoch ist die Instrumentation stark verändert.

Das *Sanctus* ist hier untypisch vertont: Es weist beim ersten Erklängen nur eine kleine Besetzung auf: Tenorsolo und Frauenchor, begleitet von Violen, solistischen Violinen und Flöte. Hier erscheint das einzige Solo im gesamten Werk, und auch die Instrumente sind reduziert. Es handelt sich also ausschließlich um Stimmen und Instrumente in hoher Lage und durch die solistische Besetzung auch um einen eher zarten, verhaltenen Klang. Zusätzlich zeigt der ganze Abschnitt als Dynamik maximal *mezzoforte* – in der Solostimme –, ansonsten *pianissimo* mit der Anweisung *dolcissimo*. Das musikalische Geschehen ist insgesamt auch eher ruhig; die Instrumente spielen teilweise *colla parte*, teils verstärken sie den Klang durch Haltetöne in hoher Lage. Es gibt nur ein klares motivisches Element: Der Anfang des Melodithemas wird in der Einleitung der Violinen vorgestellt (T. 1–2). Dieser Anfang wird zunächst im Solotenor (T. 6 ff.) und anschließend im Frauenchor (SI, T. 11 ff.) aufgegriffen, dort aber ab dem dritten Takt anders fortgeführt; hier ergibt sich nun das eigentliche Motiv Ber22:

T/S

Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, \_\_\_\_\_

Notenbeispiel 8.133: Ber22, *Sanctus* T. 6–10 und 11–15

Im Verlauf dieses Themas erklingt das Wort „Sanctus“ viermal, obwohl der liturgische Text ein dreifaches Erklingen vorsieht. Zwar erfolgen in anderen Werken insgesamt auch mehr Wiederholungen, jedoch wird meist zunächst diese Dreiteiligkeit berücksichtigt, der Berlioz von Anfang an deutlich widerspricht.

Einen Höhepunkt erreicht die melodische Linie in Takt 19, wo der Tenor beim Wort „sabaoth“ mit einem Sextsprung zum hohen  $b'$  (alternativ  $fis'$ , jedoch wohl nur als Zugeständnis an stimmliche Einschränkungen) aufsteigt; diese Wirkung wird durch eine Modulation von Des-Dur nach D-Dur – also eigentlich eine Rückung um einen Halbton nach oben – verstärkt. Der den *Sanctus*-Teil abschließende Chorabschnitt erfolgt dann ebenfalls in der helleren Tonart D-Dur, bevor an der entsprechenden Stelle („sabaoth“) ebenfalls mithilfe eines Sextsprunges weiter nach B-Dur moduliert wird. Hier handelt es sich also um eine Modulation in eine mediantische Tonart, die ebenfalls (wie die Erhöhung um einen Halbton) überraschend wirkt und wundersam anmutet.

Im darauffolgenden *Pleni sunt coeli* erscheint ein absteigendes, teils chromatisches neues melodisches Motiv:

T

8

Ple - ni sunt coe - li

Notenbeispiel 8.134: Ber23, *Sanctus* T. 26–27

Nicht nur das Motiv Ber23 selbst ist in sich absteigend in Halb- und Ganztönen, es erklingt zunächst sogar melodisch absteigend sequenziert im Tenor und dann im Frauenchor (T. 26 auf  $f'$  im Tenor, T. 28 auf  $es''$  im ersten Sopran), verbunden mit einer harmonisch ebenfalls absteigenden Sequenz (von B-Dur nach As-Dur). Somit wirkt dieser Abschnitt ebenfalls nicht vordergründig festlich und preisend. Abgeschlossen wird er jedoch von einer längeren Passage des Tenors, der in hoher Lage, teils mit aufsteigenden Linien mit Achtelbewegungen singt und insbesondere das Wort „gloria“ durch einen hohen Einsatz (T. 35), durch einen punktierten Rhythmus (T. 42) sowie durch die mehrfache Wiederholung hervorhebt und gestaltet. Dieses Solo bildet einen positiven Abschluss.

Die einzige Bewegung entsteht durch ein laut Anweisung sehr dichtes, im gesamten ersten Teil durchgängiges Tremolo der Violen, das aber hier nicht für Unruhe sorgt, sondern eher – bildlich gesprochen – ein Schimmern oder Glänzen erzeugt, das dem ansonsten eher zurückhaltenden Satz eine große Feierlichkeit verleiht.

Es handelt sich um eine unkonventionelle, gerade in ihrer Verhaltenheit aber sehr beeindruckende Vertonung dieses Textabschnitts. Hausfater bezeichnet den verwendeten Frauenchor als „engelhaft“<sup>149</sup>, was den Charakter der Vertonung recht anschaulich beschreibt.

Teil A' stimmt musikalisch prinzipiell mit A überein, jedoch sind hier zwei Violoncellostimmen sowie einzelne Schläge der großen Trommel und der Becken ergänzt, so dass hier tiefere Töne den Klang voluminöser machen und das Schlagwerk eine gewisse Prägnanz und Schärfe liefert, die beim ersten Erklängen gänzlich fehlte. Somit ist A' eine klangliche Steigerung des sehr „puristischen“ Teils A. Schließlich ist in A' noch ein Schluss des Frauenchors angefügt, der Elemente des vorangehenden Tenorsolos aufgreift und auch den Schluss klanglich voller gestaltet als in Teil A, der mit dem solistischen Abschnitt endet.

Abwechselnd mit den A-Teilen erklingen die beiden B-Teile, die beiden *Hosanna*-Fugen. Dies sind zwei der wenigen fugierten Abschnitte im Werk<sup>150</sup>.

Im ersten *Hosanna* ist die Besetzung noch recht klein: Die Fuge ist dreistimmig für eine Frauenstimme (Sopran und Alt singen *unisono*), Bass und Tenor, *colla parte* begleitet von der zweiten Violine, Kontrabass und Violoncello. Es gibt ein mit acht Takten verhältnismäßig langes Fugenthema:

SA+VI II

*f* Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis

Notenbeispiel 8.135: Ber24, *Sanctus* T. 46–53

Zunächst liegt die Betonung im Widerspruch zum Sprachrhythmus auf der ersten Silbe des Wortes „Hosanna“, ab dem fünften Takt des Themas jedoch korrekt auf der zweiten Silbe. Die Themeneinsätze erfolgen in der ersten Durchführung (T. 46–67) jeweils in siebentaktigem Abstand. Es gibt kein prägnantes Kontrasubjekt. Nach der ersten Durchführung folgt ein Abschnitt ohne Themeneinsätze, in dem die Achtelbewegung aus dem Thema aufgegriffen und so eine Steigerung der Bewegung erzielt wird. In der zweiten Durchführung ab Takt 74 ist die Form abgeändert, da von Anfang an alle Stimmen vertreten sind (hier beginnt der Bass mit Ber24, die anderen beiden Stimmen singen Gegenstimmen), die ersten beiden Themeneinsätze noch wie in der ersten Durchführung in siebentaktigem Abstand erfolgen, dann jedoch sofort eine Engführung

<sup>149</sup> [Hausfater 1995, S. 491]

<sup>150</sup> Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 7.8.3.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

der Frauenstimme und des Tenors folgt (T. 81).

Wie schon im Falle des A-Teils ist auch die Fuge bei der Wiederholung ab Takt 139 anders instrumentiert, hier geschieht dies in noch extremerer Weise. In B' ist die Streichergruppe auf vier solistische Violinen, Violine I (*divisi* in 4) und II (*tutti*), Viola, zwei Violoncelli und Kontrabass erweitert, hinzu kommen Flöte, Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte, *cornets à pistons* und Tuba, also ein großes Aufgebot an Holz- und Blechbläsern. Die Fuge an sich ist – abgesehen vom Schluss – die gleiche wie in B. Hier werden die Chorstimmen jedoch von wesentlich größeren Instrumentengruppen, Streicher und Bläser gemischt, begleitet, dabei spielen die Streicher ihre Notenwerte ab Takt 170 als Achtel- oder Sechzehntelrepetitionen, und die Violinen und später einige Bläser spielen zusätzlich lange Haltetöne, was eine Art klangliches Fundament für den zunächst einstimmigen Themeneinsatz bildet.

| B     |             |           | B'      |             |                       |
|-------|-------------|-----------|---------|-------------|-----------------------|
| 46-91 |             |           | 139-202 |             |                       |
| 46-67 | 1. Durchf.  |           | 139-160 | 1. Durchf.  |                       |
| 46-53 | Ber24       | SA, VI II | 139-146 | Ber24       | SA, VI II, Fl, Ob, Cl |
| 53-60 | Ber24       | B, Cb     | 146-153 | Ber24       | B, Tb, Vc, Cb         |
| 60-67 | Ber24       | T, Vc     | 153-160 | Ber23       | T, Fg, Vla, Vc        |
| 67-74 | Zwischensp. | Chor      | 160-167 | Zwischensp. | Chor                  |
| 74-87 | 2. Durchf.  |           | 167-180 | 2. Durchf.  |                       |
| 74-81 | Ber24       | B, Cb     | 167-174 | Ber24       | B, Tb, Vc, Cb         |
| 81-88 | Ber24       | SA, VI II | 174-181 | Ber24       | SA, Fl, Ob, Cl, VI II |
| 81,2  | Ber24'      | T, Vc     | 174,3   | Ber24'      | T, Fg, Vla, Vc        |
| 88-91 |             | Chor, Str | 181-183 |             | Chor, Tutti -cap      |
|       |             |           | 183-194 | Erw.        |                       |
|       |             |           | 183-191 | 1. Engf.    |                       |
|       |             |           | 183     | Ber24'      | T, Fg, Vla, Vc        |
|       |             |           | 184,3   | Ber24'      | B, Tb, Vc, Cb         |
|       |             |           | 185     | Ber24'      | SA, Fl, Ob, Cl, VI II |
|       |             |           | 192-195 | 2. Engf.    |                       |
|       |             |           | 192     | Ber24'      | SA, Fl, Ob, Cl, VI II |
|       |             |           | 193     | Ber24'      | B, Tb, Vc, Cb         |
|       |             |           | 195-202 | Ber24 augm  | Tutti                 |

Bei gleicher Struktur findet hier also eine enorme klangliche Steigerung durch Instrumentation, zusätzliche Halteakkorde und die Ausführung (Repetitionen) statt. Hinzu-

gefügt wurde lediglich der Schlussteil. Ab Takt 195 erreicht die Fuge ihren Höhepunkt, da hier das Thema Ber24 *unisono* im *fortissimo* im gesamten Chor und Orchester erklingt, in Takt 198 durch Augmentation in ein auskomponiertes *ritardando* übergeht und erst in Takt 200 in eine breit angelegte Schlusskadenz mündet.

Hausfater beschreibt diese Fuge so:

«Le déchaînement n'est jamais brutal mais toujours amené par une saturation progressive de l'espace sonore, procède évolutif où Berlioz est à même de démontrer son génie de l'orchestration. ... Le *Sanctus* en est l'illustration la plus évidente ...»<sup>151</sup>

Somit findet innerhalb des gesamten Satzes eine großangelegte Steigerung von einer solistischen, äußerst reduzierten Besetzung bis zu dieser monumentalen Schlussgestaltung statt.

### 8.6.8 Zusammenfassung

Die einzelnen Textteile, *Sanctus*, *Pleni sunt coeli*, *Hosanna I*, *Benedictus*, *Pie Jesu* und *Hosanna II*, sind nicht in allen Werken vorhanden, und die vertonten Teile gliedern sich auch recht unterschiedlich, so dass einheitliche Konventionen bezüglich der Struktur nicht festzustellen sind.

Der gesamte Text findet sich in *CharpentierMM*, *CherubiniRc* und *CherubiniRd*; in *GillesMM* sind alle Teile ohne die Motette *Pie Jesu* vertont, in *CampraMR* fehlen *Pie Jesu* und *Benedictus*, in *GossecGMM* ist nur das *Sanctus* ohne *Pleni sunt coeli* und *Hosanna*, also in gekürzter Form, sowie das *Pie Jesu* enthalten, und in *BerliozGMM* schließlich erklingt lediglich – immerhin vollständig – das *Sanctus* (also mit *Pleni sunt coeli* und *Hosanna*). Bereits bei der Textauswahl ist somit eine große Vielfalt zu bemerken. Auch die Stelle, an der das *Pie Jesu* erscheint, ist unterschiedlich: In *CherubiniRc* und *CherubiniRd* folgt es als unabhängiger Satz nach dem vollständigen *Sanctus* und *Benedictus*, während es in *CharpentierMM* – ungewöhnlicherweise – als eingeschobener Satz vor dem *Benedictus* erscheint. In allen drei Fällen aber ersetzt es nicht das *Benedictus*, sondern erklingt zusätzlich. Nur Gossec ersetzt tatsächlich das *Benedictus* durch das *Pie Jesu*, das ebenfalls in einem eigenen Satz vertont ist. In den Werken, die das *Pie Jesu* enthalten, sind die anderen Textteile eher kurz, das *Pie Jesu* dafür umfangreicher. Das *Pie Jesu* erklingt – außer im Falle von *BerliozGMM* – in allen dramatischeren Werken, die auch die Sequenz enthalten; in *GillesMM* und *CampraMR* fehlen sowohl Sequenz als auch *Pie Jesu*: Dies erklärt sich eventuell aus dem textlichen Zusammenhang, da der Text des *Pie Jesu* aus der letzten Strophe der Sequenz abgeleitet ist. Eventuell lässt dieser Zusammenhang auch darauf schließen, dass die Komponisten, die sich insgesamt weniger an den liturgischen

<sup>151</sup> [Hausfater 1995, S. 498]. „Der Ausbruch ist nie gewaltsam, sondern wird immer durch eine fortschreitende Sättigung des Klangraumes herbeigeführt, ein Entwicklungsprozess, bei dem Berlioz in der Lage ist, seine geniale Fähigkeit zur Orchestrierung zu zeigen. ... Das *Sanctus* ist die beste Demonstration dafür ...“ (Übers. der Verf.)

Vorgaben orientierten und den Text in dramatischerer Weise vertonten, sich auch hier einen freieren Umgang mit dem Text erlaubten, was sich durch das Hinzufügen dieses Textteils ja ebenfalls zeigt<sup>152</sup>. In den Werken ohne *Pie Jesu*, also *GillesMM*, *CampraMR* und *BerliozGMM*, sind die anderen Textteile umfangreicher in einem einzigen Satz vertont, also nie in weitere Einzelsätze unterteilt wie sonst häufig üblich<sup>153</sup>.

Bezüglich der Tonarten ist in den früheren Werken teilweise das *Sanctus* in Moll, das *Pleni sunt coeli* in Dur und *Hosanna* und *Benedictus* wiederum in Moll gehalten (bei *CharpentierMM* und *CampraMR*), in allen anderen Werken stehen diese Teile in Dur (*GillesMM*, *GossecGMM*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*). Das *Pie Jesu* dagegen ist vorwiegend in Moll gehalten (*CharpentierMM*, *CherubiniRc*, in *CherubiniRd* beginnt es in Moll und endet in Dur), nur in *GossecGMM* steht es, wie auch das *Sanctus*, in F-Dur. Generell gibt es in allen Vertonungen im Vergleich zu anderen Textabschnitten sehr wenig Modulationen, und *Sanctus* und *Benedictus* stehen in der gleichen Tonart.

Die Taktarten sind etwas vielfältiger, auch lässt sich hier ein ungefähres Schema erkennen: Das *Sanctus* steht eher in einer geraden Taktart (bei *CharpentierMM*, *CampraMR*, *GossecGMM*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM*  $\mathbf{c}$  oder  $\mathbf{c}$ ; nur in *GillesMM* und *CherubiniRc*  $\frac{3}{4}$ -Takt); das *Pleni sunt coeli* steht schon häufiger im Dreiertakt (bei *CharpentierMM*, *GillesMM*, *CherubiniRc*), und das *Hosanna* noch öfter (*CharpentierMM*, *GillesMM*, *CampraMR*, *CherubiniRc*). Dies erklärt sich auch aus dem Sprachrhythmus des Textes und den Betonungen insbesondere des Wortes „Hosanna“. Auch erscheinen in diesem Teil bevorzugt schnellere Tempi (bei *CampraMR* und *BerliozGMM* explizit, ansonsten fehlen in den früheren Werken Tempoangaben, das schnellere Tempo wird aber durch den Gestus der Musik deutlich); nur in *CherubiniRc* und *CherubiniRd* bleibt das Tempo während des gesamten Satzes gleich. Dies entspricht der Art des fließenden, durchkomponierten Satzes ohne scharfe Einschnitte und Brüche, die auch sonst bei Cherubini überwiegt, während im *Sanctus* durchgehend langsame Tempi, mehrmals gerade als *Maestoso*, erscheinen. Das *Pie Jesu* weist extrem langsame Tempi wie *Larghetto*, *Adagio* und *Largo* auf. Das *Sanctus* gewinnt damit allgemein den Charakter einer feierlichen Hymne, während das *Hosanna* freudigen Jubel ausdrückt und das *Pie Jesu* bittend oder sogar klagend anmutet. Dabei gibt es im *Sanctus* noch verschiedene Abstufungen: prachtvoll preisend und majestätisch oder polyphon im alten Stil in eher verhaltener Art.

In den französischen Werken ist selten die an dieser Stelle ansonsten häufig anzutreffende doppelchörige Art des Satzes zu beobachten<sup>154</sup>; meist sind die Chorsätze eher schlicht und nur homophon gehalten. Dies ist also eine Tradition, die offenbar in Frankreich weniger Beachtung fand. Nur in *CampraMR* wurde diese Technik angewendet.

In den letzten drei Werken gibt es generell (fast) keine Solopartien; in den früheren Werken ist das *Sanctus* eher chorisch (*CharpentierMM*, *CampraMR* und *GossecGMM*) besetzt und nur bei *GillesMM* solistisch; das *Hosanna* ist in allen Werken chorisch besetzt.

---

<sup>152</sup> Vgl. Kapitel 6.2.

<sup>153</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

<sup>154</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

Dies unterstreicht den festlichen und prachtvollen Charakter. Das *Benedictus* dagegen ist in beiden frühen Werken solistisch besetzt, was der allgemeinen Tradition auch in anderen Regionen entspricht<sup>155</sup>.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in diesem Textabschnitt die meisten der Werke eher konventionell gehalten sind und nur wenig typische Merkmale, weder ungewöhnliche individuelle Vertonungen noch spezifische typisch französische Merkmale, aufweisen.

---

<sup>155</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

## 8.7 Agnus Dei und Communio

Wie schon im Falle des *Introitus* und des *Kyrie* sind auch hier zwei Textabschnitte zusammengefasst, die teilweise zwar getrennt, teilweise aber auch gemeinsam in einem Satz vertont werden.

Die *Communio* trägt in den französischen Werken meistens die Bezeichnung „Post-Communion“. Dieser Teil ist in allen Werken außer *Charpentier*<sup>MM</sup> vertont; das *Agnus Dei* findet sich in sämtlichen Werken.

In etlichen Werken, die in Europa im betrachteten Zeitraum entstanden, lassen sich in der *Communio* Rückbezüge zum *Introitus* feststellen<sup>156</sup>. Es wird zu prüfen sein, ob dies auch hier zutrifft. Weiterhin muss festgestellt werden, ob die traditionelle Dreiteilung des *Agnus Dei* berücksichtigt wird und ob beide Teile gemeinsam oder in zwei Sätzen vertont sind.

### 8.7.1 Charpentier: Agnus Dei

In diesem Werk fehlt die *Communio*; es erklingt nur das *Agnus Dei*, das mit 59 Takten auch nur eine mittlere Länge aufweist. Somit fehlen bei Charpentier beide Ecksätze, der *Introitus* und auch die *Communio*.

Wie bei den meisten Sätzen des Werkes handelt es sich auch beim *Agnus Dei* um einen imitatorischen Satz, der allerdings auch größere homophone Abschnitte aufweist. Die Grundtonart ist g-Moll bzw. dorisch auf g, moduliert im Mittelteil aber nach c-Moll. Charpentier folgt der dreiteiligen Textstruktur, indem er den Satz in drei deutlich abgetrennte Abschnitte gliedert. Entgegen der häufig gewählten Form mit drei gleichen, ähnlichen oder zumindest gleich beginnenden Teilen unterscheiden sich hier jedoch die drei Teile nicht nur bezüglich des musikalischen Materials und der Besetzung, sondern auch hinsichtlich der Textbehandlung. Damit wird die gewählte Form noch stärker verdeutlicht; gleichzeitig gewinnt der Satz aber auch eher konzertante Züge – ABA-Form mit Coda und solistischem Mittelteil – und weicht damit in gewisser Weise von der strengen Liturgie ab.

Es ergibt sich folgende Struktur:

|         |               |         |                    |       |          |
|---------|---------------|---------|--------------------|-------|----------|
| 1-21    | Chor SATB     | Str, Bc | Agnus I            |       |          |
| 1-13    | Chor          | Str, Bc | „Agnus ... mundi“  |       |          |
| 1-9     | Chor imitat.  | Str, Bc | „Agnus ... mundi“  | g     | (GS)     |
| 9,2-13  | Chor homophon | Str, Bc | „Agnus ... mundi“  | g - d | (HS)     |
| 13,2-15 | Zwischenspiel | Str, Bc |                    | d     | (HS)     |
| 15-21   | Chor          | Str, Bc | „dona eis requiem“ | d - g | (Dur-GS) |

---

<sup>156</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

|          |           |         |                    |       |          |
|----------|-----------|---------|--------------------|-------|----------|
| 22-34    | Soli ATB  | Bc      | Agnus II           |       |          |
| 22-24    | Soli ATB  | Bc      | „Agnus Dei“        | c     | (HS)     |
| 24,2+-29 | Soli ATB  | Bc      | „qui ... mundi“    | c - g | (HS)     |
| 29,2-34  | Soli ATB  | Bc      | „dona eis requiem“ | g - D | (GS)     |
| 35-59    | Chor SATB | Str, Bc | Agnus III          |       |          |
| 35-55    | =1-21     |         |                    |       |          |
| 56-59    | Chor      | Str, Bc | „sempiternam“      | g     | (Dur-GS) |

Die Chor Teile beginnen jeweils mit imitatorischen Einsätzen der Chorstimmen, *colla parte* von den Streichern begleitet. Das Motiv Char1g der Imitation tritt in zwei verschiedenen melodischen Formen auf (Char1g-1 und Char1g-2), und im solistischen zweiten Abschnitt erscheint es wiederum abgewandelt (Char1g-3). In allen Formen zeigt es jedoch eine melodisch absteigende Tendenz, so dass eine demütige Bitte ausgedrückt wird. In Char1g-1 und Char1g-2 erfolgen (nur jeweils in der Reihenfolge vertauscht) ein Quartsprung und Sekundschritte; in Char1g-3 erklingt dann die bekannte Quartfall-Figur:

Notenbeispiel 8.136: Char1g-1, *Agnus Dei* T. 1–2Notenbeispiel 8.137: Char1g-2, *Agnus Dei* T. 3–4Notenbeispiel 8.138: Char1g-3, *Agnus Dei* T. 22–24

Die imitatorischen Einsätze in den chorischen Abschnitten erfolgen unregelmäßig:

- T. 1,1+ Sopran und VI I
- T. 3,1+ Tenor und VI II
- T. 4,1+ Bass und Vc
- T. 8,1+ Alt und Vla

Der Satz ist durch weitere Stimmen von Anfang an dreistimmig; auch gehen die Orchesterstimmen nicht streng *colla parte*, sondern weichen zwischendurch von den Chorstimmen ab. Dadurch wirkt der Satz lebendig und nicht schematisch. Ab Takt 9 folgt nochmals die Anrufung „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“, nun allerdings homophon als gemeinsame Bekräftigung des bereits Gehörten.

Der solistische zweite Teil beginnt nur angedeutet imitatorisch, indem Motiv Char1g-3 in Alt und Bass zweistimmig und um nur ein Viertel versetzt im Tenor erklingt; das Motiv Char1g wirkt hier noch demütiger, da es in der Oberstimme diesmal melodisch der Figur des Quartfalles entspricht. Im zweiten Abschnitt ab Takt 29 ist dann deutlicher der Basseinsatz einen ganzen Takt vor Alt und Tenor vorgezogen. Hier wird die Bitte „dona eis“ durch die imitatorischen Einsätze hervorgehoben; auch hier erklingen absteigende Linien. Ansonsten ist der Satz annähernd homophon (mit leichten Textverschiebungen gegeneinander).

Der dritte Abschnitt entspricht dem ersten; zusätzlich ist nach dem Durchschluss in Takt 55 als Coda eine weitere Kadenz mit dem Wort „sempiternam“ angehängt. Hier handelt es sich – im Gegensatz zu den vorangehenden Kadenzen im Satz – um eine ausgedehnte plagale Kadenz. Das gesamte Werk schließt also plagal, was den „kirchlichen“ Charakter noch einmal betont.

Insgesamt handelt es sich beim *Agnus Dei* um einen eher verhaltenen, bittenden Satz, wobei die Bitte demütig wirkt, aber nicht verzweifelt angesichts der Schuld und drohenden Strafe.

### 8.7.2 Gilles: Agnus Dei und Post-Communion

Gilles vertont *Agnus Dei* und *Post-Communion* einzeln in zwei Sätzen. Dabei ist das *Agnus Dei* mit 90 Takten etwas kürzer als die mit 119 Takten recht umfangreiche *Post-Communion*.

Das *Agnus Dei* besitzt folgende Struktur:

|         |             |                 |                    |       |      |
|---------|-------------|-----------------|--------------------|-------|------|
| 1-12    | Einleitung  | Tutti           |                    | G     | (GS) |
| 13-46   | Solo B      | Tutti           | Agnus I+II         |       |      |
| 13-21   | Solo B      | Tutti           | Agnus I            | G - D | (HS) |
| 21,3-24 | Zwischensp. | Fl, Vl, Bc sol. |                    | D     | (HS) |
| 24-29   | Solo B      | Tutti           | „dona ... requiem“ | D - G | (GS) |
| 30-37   | Solo B      | Tutti           | Agnus II           | G     | (HS) |
| 38-40   | Zwischensp. | Fl, Vl, Bc sol. |                    | G     | (HS) |
| 41-46   | Solo B      | Tutti           | „dona ... requiem“ | G     | (GS) |
| 45-49   | Zwischensp. | Tutti           |                    | G     | (GS) |
| 49-90   | Chor        | Tutti           | Agnus III          |       |      |

|         |             |                 |                        |           |      |
|---------|-------------|-----------------|------------------------|-----------|------|
| 49-61   | Chor        | Tutti           |                        |           |      |
| 49-52   | Chor        | Tutti           | Agnus III              | G         | (HS) |
| 53-61   | Chor        | Tutti           | „dona ... requiem“     | G - D     | (GS) |
| 61-69   | Zwischensp. | Tutti           |                        | D - G - C | (GS) |
| 69-80   | Chor        | Tutti           |                        |           |      |
| 69-71   | Chor        | Tutti           | „qui ... mundi“        | C - a     | (HS) |
| 72-77   | Chor        | Tutti           | „dona ... requiem“     | a         | (GS) |
| 77,4-80 | Chor        | Tutti           | „qui ... mundi“        | a - G     | (HS) |
| 80,3-83 | Zwischensp. | Fl, Vl, Bc sol. |                        | G         | (HS) |
| 84-90   | Chor        | Tutti           | „dona ... sempiternam“ | G         | (GS) |

Der Satz besteht aus zwei großen Teilen, von denen der erste solistisch mit einer Bassstimme, der zweite chorisches besetzt ist. Beide Teile gliedern sich wiederum in mehrere Unterabschnitte. Der erste Teil bleibt harmonisch in G-Dur und dessen Dominante D-Dur, während der zweite Teil stärker moduliert. Gilles berücksichtigt trotz dieser Zweiteilung die Dreiteiligkeit des Textes, da im ersten Teil zwei Anrufungen „Agnus Dei, ...“ erklingen, während im zweiten Teil nur noch einmal „Agnus Dei“ folgt; der Rest des Satzes besteht aus Wiederholungen des anschließenden Textes, insbesondere der Bitte „dona eis ...“.

Ein den gesamten Satz prägendes Element sind Viertelbewegungen mit Zweierbindungen, die in der Einleitung und in den Zwischenspielen, aber auch in den Vokalteilen auftreten, dort hauptsächlich in Verbindung mit den Worten „dona eis“. Die Art des Seufzermotivs unterstreicht den bittenden Charakter dieser Worte. Die Anrufung „Agnus Dei“ hingegen erklingt mit dem typischen punktierten Rhythmus sowie dem Wechsel zwischen Halben und Viertelnoten. In der Begleitung jedoch finden sich auch hier Zweierbindungen.

Im Basssolo des ersten Teils erklingt insbesondere das Wort „dona“ sehr häufig, stets durch die Seufzermotivik intensiviert und jeweils zunächst in absteigenden Linien (T. 18–19 und 35), dann in aufsteigenden Linien nochmals wiederholt (T. 24–25 und 41–42). Diese Gestaltung in Verbindung mit dem recht bewegten Satz, dem schnellen harmonischen Rhythmus und den Durtonarten wirkt also bittend, aber nicht verzweifelt, sondern positiv und hoffnungsvoll.

Im Chorteil ab Takt 49 erklingt zuerst die dritte Anrufung „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ in homophonem Satz, dann schließen sich auch hier mehrere Wiederholungen des „dona eis ...“ an, nun in imitatorischem Satz unter Verwendung der Seufzermotivik in absteigenden Linien. So erklingt diese Bitte durch die Imitationen vielfach und aus allen Richtungen des Chores, eine Gestaltung, die in Verbindung mit diesem Text bereits häufig zu beobachten war. Nach einem längeren Zwischenspiel (T. 61–69) folgt wieder zunächst eine kurze homophone Chorphrase, wobei – aus liturgischen Gründen – nicht nochmals die Worte „Agnus Dei“ wiederholt werden (es wäre dann das vierte Mal), sondern nur das anschließende „qui tollis peccata mundi“ erklingt, dem wiederum ein imitatorisch gestalteter Satz mit der Bitte „dona eis ...“ folgt. Dem zweiten Zwi-

schenspiel folgt ein dritter, ebenso gestalteter Teil, der aber schnell in den Schluss in Form einer homophonen Kadenz auf dem Wort „sempiternam“ mündet.

In dem Satz werden also liturgische Vorgaben berücksichtigt; es entsteht durch die Zwischenspiele eine sehr klare Struktur, da die Größe der Besetzung je nach Tiefe des Einschnitts variiert: Zwischenspiele innerhalb der größeren Abschnitte sind nur solistisch mit Flöten, Violinen und Basso continuo besetzt, die Zwischenspiele zwischen größeren Abschnitten dagegen mit der vollen Orchesterbesetzung. Eine Ausnahme bildet das Zwischenspiel in den Takten 61 bis 69, das als Binnenzwischenspiel dennoch vom ganzen Orchester gespielt wird; dies könnte aber deshalb der Fall sein, weil hier der liturgisch wichtigere Teil, der die drei Anrufungen „Agnus Dei“ enthält, abgeschlossen ist. Der inhaltliche Schwerpunkt des Satzes liegt nichtsdestoweniger auf den Bitten um Ruhe.

Der zweite Satz, die *Post-Communion*, weist ebenfalls eine zweiteilige Form auf und steht wie das *Agnus Dei* in G-Dur, allerdings nur zu Beginn, wodurch ein tonal fließender Übergang vom *Agnus Dei* zur *Post-Communion* ermöglicht wird. Es wird jedoch schnell in unterschiedliche Tonarten, meist Molltonarten moduliert. Die beiden Teile heben sich durch verschiedene Taktarten und Tempi deutlich voneinander ab; der erste Teil steht im  $\frac{2}{2}$ -Takt und der zweite im  $\frac{3}{4}$ -Takt mit der Bezeichnung *Vivement*.

Der Satz hat folgende Form:

|         |              |               |                      |                      |          |
|---------|--------------|---------------|----------------------|----------------------|----------|
| 1-75    |              | $\frac{2}{2}$ | „Lux ... Domine“     |                      |          |
| 1-8     | Einleitung   | Tutti         |                      | G                    | (GS)     |
| 8,2-22  | Solo B       | Tutti         |                      |                      |          |
| 8,2-16  | Solo B       | Tutti         | „Lux ... Domine“     | G                    | (HS)     |
| 17-22   | Solo B       | Tutti         | „Cum ... es“         | G - d                | (GS)     |
| 22-75   | Solo B, Chor | Tutti         | „Requiem ...“        |                      |          |
| 22-25   | Einleitung   | Tutti         |                      | d - g                |          |
| 25-36   | Solo B       | Tutti         | „Requiem ... eis“    | g                    | (GS)     |
| 36-37   | Überleitung  | Tutti         |                      | g                    |          |
| 37-75   | Chorfuge     | Tutti         | „Requiem ... Domine“ | g - d - g - B<br>- d | (Dur-GS) |
| 76-119  | Vivement     | $\frac{3}{4}$ | „Et lux“             |                      |          |
| 76-77   | Einleitung   | Tutti         |                      | g                    |          |
| 78-85   | Solo B       | Tutti         | „Et ... eis“         | g - B                | (GS)     |
| 86-99   | Chor         | Tutti         | „Et ... aeternum“    | B - g - F            | (GS)     |
| 100-105 | Duo SA       | Tutti         | „Et ... eis“         | F - c                | (GS)     |
| 106-119 | Chor         | Tutti         |                      |                      |          |
| 106-114 | Chor         | Tutti         | „Et ... aeternum“    | c - B - g            | (HS)     |
| 115,1   | GP           | $\frac{2}{2}$ |                      |                      |          |
| 115-119 | Chor         | Tutti         | „quia ... es“        | g                    | (GS)     |

Es gibt drei recht prägnante Motive, die sehr unterschiedlich gestaltet sind und jeweils die verschiedenen Abschnitte prägen.

Das erste Motiv Gi10 erscheint im ersten Teil sowohl in der Einleitung (Gi10a) als auch im Bassolo (Gi10b):



Notenbeispiel 8.139: Gi10a, *Post-Communion* T. 1–4



Lux, lux ae - ter - na

Notenbeispiel 8.140: Gi10b, *Post-Communion* T. 8–11

In der Einleitung wirkt das Motiv melodisch etwas brüsk und abgebrochen, tritt jedoch der Text hinzu, wird der Sinn der Gestaltung klar: Durch den vorangestellten und durch eine Pause getrennten Ton in (für den Bass!) hoher Lage wird das Wort „Lux“ hervorgehoben und betont; die langen Notenwerte auf dem Wort „aeterna“ unterstreichen bildhaft die Bedeutung des Wortes. Derartige Gestaltungen dieser beiden Worte erschienen bereits an früheren Stellen.

Im folgenden Abschnitt wird das nächste Motiv Gi11, das mit Beginn des nächsten Textabschnitts erscheint, zunächst vom Bassolo vorgestellt, dann wird es zum Thema einer längeren Chorfolge.



Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - - - is

Notenbeispiel 8.141: Gi11, *Post-Communion* T. 25–29

Durch den langen Ton und die Überbindung zu Beginn des Motivs wird das Wort „Requiem“ betont und gleichzeitig die Ewigkeit dieser Ruhe versinnbildlicht. In der anschließenden fünfstimmigen Chorfolge erklingt dies Motiv als Fugenthema in der Reihenfolge:

- T. 37,2 Tenor I (auf d')
- T. 41,2 Tenor II (auf g)
- T. 47,2 Sopran (auf d'')
- T. 51,2 Bass (auf g)
- T. 54,2 Alt (auf g')

Als Kontrasubjekt zu den jeweiligen Themeneinsätzen wird das Thema einfach fortgesponnen und dabei der zweite Teil des Textes, die Bitte „dona eis“, mehrfach wiederholt. Auch hier ist dieser Text also besonders oft zu hören. Die Durchführung endet nach einem homophonen Schlussteil (T. 60–65) auf einem Ganzschluss in B-Dur. Dann folgt eine angedeutete zweite Durchführung in Engführung; hier erklingt das Thema aber teilweise in zwei Stimmen parallel:

|         |                     |                  |
|---------|---------------------|------------------|
| T. 65,2 | Sopran und Tenor II | (auf f'' und d') |
| T. 66,2 | Bass                | (auf b)          |
| T. 69,2 | Tenor I             | (auf f')         |

Die Fuge endet mit einem homophonen Dur-Schluss. Lemaître beschreibt diese Fuge als „une immense et superbe fugue chorale“<sup>157</sup>.

Der zweite Abschnitt unterscheidet sich satztechnisch, durch das schnellere Tempo und die neue Taktart sehr stark vom ersten Abschnitt. Zudem erscheint hier auch neues motivisches Material; das dritte Motiv des Satzes Gi12 tritt in zwei verschiedenen Formen in den Instrumenten (Gi12a) und in den Vokalstimmen (Gi12b) auf:



Notenbeispiel 8.142: Gi12a, *Post-Communion* T. 76 ff.



Et lux per - pe - - - - tu - a lu - ce - at e - is

Notenbeispiel 8.143: Gi12b, *Post-Communion* T. 78 ff.

Das Wort „luceat“ wird hier wieder durch einen punktierten Rhythmus gestaltet und erscheint im folgenden Chorsatz sehr oft in dieser prägnanten Form. Das ganze Motiv wirkt – passend zum positiven Textinhalt – freudig und beschwingt. Auch hier wird das Material zunächst im Bassolo vorgestellt und dann im Chorsatz weiterverwendet. So entspricht die Struktur innerhalb der einzelnen Abschnitte dieses Satzes der Großform der ganzen Sätze des Gesamtwerkes.

Die beiden Chorteile (T. 86–99 und 106–119) werden von einem kurzen Einschub des Frauenchores unterbrochen. Die Chorsätze sind weitgehend homophon; die Punktierungen und der schwungvolle Dreiertakt bestimmen den Charakter.

<sup>157</sup> [Lemaître 1992, S. 400]. „eine ungeheure und ausgezeichnete Chorfrage“ (Übers. der Verf.)

Der Satz und damit das Werk endet mit einem auskomponierten *ritardando*: Es findet ein erneuter Taktwechsel zum  $\frac{2}{2}$ -Takt statt, und Chor und Orchester erklingen gemeinsam mit einer breit angelegten Kadenz in langen Notenwerten. Das Werk endet nicht mit einem Durchschluss, sondern in Moll. Trotzdem wirkt das Ende durch die Betonung der Schlussphrase „quia pius es“ positiv.

Im Satzsatz werden, wie schon im gesamten Werk, sowohl durch textliche wie durch musikalische Mittel die Schlüsselworte betont und teilweise bildhaft gestaltet, die in den anderen Sätzen ebenso gestaltet wurden, nämlich „Requiem aeternam“, „dona“ und „luceat“.

### 8.7.3 Campra: *Agnus Dei* und *Post Communio*

Wie in *GillesMM* sind auch in *CampraMR* *Agnus Dei* und *Post Communio* einzeln in zwei Sätzen vertont; auch hier ist die *Post Communio* umfangreicher als das *Agnus Dei*, jedoch mit 288 Takten gegenüber 72 Takten wesentlich deutlicher als in *GillesMM*.

Das *Agnus Dei* weicht erstmalig von der dreiteiligen Textstruktur ab – in *GillesMM* galt dies nur für die musikalische, nicht aber für die textliche Struktur –, denn die Anrufungen erfolgen wesentlich häufiger. Dies geschieht hier nicht nur als Wortwiederholung innerhalb einer Phrase oder im Rahmen eines imitatorischen Satzes, sondern hier erscheinen wirklich mehr als drei separate musikalische Abschnitte mit jeweils einem eigenen Textabschnitt. Als Großform ist der Satz zweiteilig, was auch durch den Wechsel von A-Dur zu a-Moll sowie durch die solistische Besetzung des ersten und die chorische Besetzung des zweiten Teils deutlich wird. Es ergibt sich die folgende Struktur:

|         |               |        |                             |       |      |
|---------|---------------|--------|-----------------------------|-------|------|
| 1-35    | Solo T        | Tutti  |                             | A-Dur |      |
| 1-7     | Einleitung    | Tutti  |                             | A     | (GS) |
| 7-35    | Solo T        | Tutti  |                             |       |      |
| 7-14    | Solo T        | Tutti  | <i>Agnus Dei</i> I          | A     |      |
| 7       | Solo T        | Bc     | „ <i>Agnus Dei</i> “        | A     |      |
| 7-9     | Zwischentakt  | Tutti  |                             | A     | (GS) |
| =5-7    |               |        |                             |       |      |
| 9-11    | Solo T        | Bc     | „ <i>Agnus ... mundi</i> “  | A     | (HS) |
| 11      | Zwischentakt  | Fl, Bc |                             | A     |      |
| =4-5    |               |        |                             |       |      |
| 11,4-14 | Solo T        | Bc     | „ <i>dona ... requiem</i> “ | A     | (HS) |
| 14,3-16 | Zwischenspiel | Tutti  |                             | A     | (GS) |
| =5-7    |               |        |                             |       |      |
| 16-21   | Solo T        | Tutti  | <i>Agnus Dei</i> II         | A     |      |
| 16-18   | Solo T        | Bc     | „ <i>Agnus ... mundi</i> “  | A     | (HS) |
| =9-11   |               |        |                             |       |      |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

|         |               |         |                        |           |      |
|---------|---------------|---------|------------------------|-----------|------|
| 18      | Zwischentakt  | Fl, Bc  |                        | A         |      |
| =4-5    |               |         |                        |           |      |
| 18,4-21 | Solo T        | Fl, Bc  | „dona ... requiem“     | A - D     | (GS) |
| 21,3-23 | Zwischenspiel | Tutti   |                        | D - A     | (HS) |
| 23-35   | Solo T        | Tutti   | Agnus Dei III          | A         | (GS) |
| 23-29   | Solo T        | Str, Bc | „Agnus ... mundi“      | A         | (HS) |
| 29-31   | Solo T        | Fl, Bc  | „dona ... requiem“     | A         | (GS) |
| 31-35   | Solo T        | Tutti   | „dona ... requiem“     | A         | (GS) |
| 36-72   | Solo A, Chor  | Tutti   |                        | a-Moll    |      |
| 36-47   | Chor          | Str, Bc | Agnus Dei IV           | a         |      |
| 36-42   | Chor          | Str, Bc | „Agnus ... mundi“      | a - C     | (HS) |
| 42,3-47 | Chor          | Str, Bc | „dona ... requiem“     | C         | (GS) |
| 48-53   | Solo A        | Fl, Bc  | Agnus Dei V            |           |      |
| 48-50   | Solo A        | Bc      | „Agnus ... mundi“      | C - G     | (GS) |
| 50-53   | Solo A        | Fl, Bc  | „dona ... requiem“     | G - e     | (GS) |
| 53,2-59 | Chor          | Str, Bc | Agnus Dei VI           | e - a - d | (GS) |
| 59-65   | Solo A        | Fl, Bc  | „dona ... requiem“     | d - C - a | (GS) |
| 65-72   | Chor          | Str, Bc | „dona ... sempiternam“ | a         |      |
| 65-68   | Chor          | Str, Bc | „dona ... requiem“     | a         | (TS) |
| 69,1+2  | GP            |         |                        |           |      |
| 69,3-72 | Chor          | Str, Bc | „sempiternam“          | a         | (GS) |

Das Orchester besteht aus Flöten, Streichern und Basso continuo. Die Besetzung ist sehr deutlich nach vokalen Solo- oder Choranteilen sowie Zwischenspielen verschiedenen Ranges differenziert. Die Zwischenspiele sind meist motivisch verwandt, so dass die Strukturierung besonders deutlich wird.

Die drei Phrasen des Tenorsolos sind ähnlich aufgebaut, jedoch von Phrase zu Phrase stärker abgewandelt: Die zweite Phrase beginnt melodisch noch wie die erste, und erst der zweite Teil der Phrase ist anders weitergeführt; die dritte Phrase verläuft melodisch anders und ist auch länger. Die Orchesterbegleitung besteht in der ersten Phrase (während des Solos, nicht bezogen auf die Zwischentakte) nur aus dem *Basso continuo*, in der zweiten Phrase treten die Flöten hinzu, und in der dritten Phrase erklingt das ganze Orchester. Harmonisch bewegt sich die erste Phrase in A-Dur, und in der zweiten erfolgt die erste Modulation nach D-Dur. Somit wird das musikalische Geschehen in allen Bereichen während des gesamten Abschnitts gesteigert, obwohl eigentlich drei sehr ähnliche Anrufungen „Agnus Dei ...“ erklingen. Durch die Stellen, an denen die Änderungen auftreten, wird vor allem die Intensität der Bitten „dona eis requiem“ von Phrase zu Phrase gesteigert.

Im zweiten Teil wechseln sich chorische Abschnitte mit Altsoli ab. Auch hier gibt es drei Anrufungen, so dass auf den gesamten Satz bezogen diese Dreiteiligkeit einfach

verdoppelt wurde. Die Chorteile sind einfache homophone Sätze, die jeweils in ähnlicher Form verlaufen; die Altsoli sind motivisch an den Tenorsoli des ersten Abschnitts orientiert. Wie im ersten Teil wird hier auch vom ersten zum zweiten Teil eine Steigerung durch die größere Besetzung erzielt, weiterhin wird die Bitte „dona ...“ hier durch noch zahlreichere Wiederholungen betont<sup>158</sup>.

Ein aufsteigender Dreiklang zu Beginn der Einleitung und die zahlreichen punktierten Rhythmen im langsamen Tempo erzeugen einen sehr feierlichen Charakter. Gleichzeitig wirkt der Satz aber auch bittend durch die Motive im Tenor und Alt, die auf dem Wort „Agnus“ meist mit absteigenden Intervallen beginnen und Vorhalte in der Art eines Seufzermotivs enthalten:



Notenbeispiel 8.144: Ca12, *Agnus Dei* T. 7

Die einzige bildhafte Gestaltung findet sich einmal mehr durch einen sehr lange gehaltenen Ton im Tenor (zehn Viertel, T. 31–33) auf dem Wort „requiem“, durch den die ewig andauernde Ruhe symbolisiert wird.

Wie schon in *GillesMM* wird auch hier das letzte Wort „sempiternam“ mithilfe einer Generalpause vom vorigen Satz abgetrennt und gesondert auf einer breiten Kadenz gesungen. Es schließt sich die *Post Communio* an.

Die *Post Communio* besteht aus vier Teilen, die eigene Tempoangaben und verschiedene Taktarten besitzen:

|          |             |          |                  |           |               |
|----------|-------------|----------|------------------|-----------|---------------|
| 1-77     | Léger       |          |                  |           |               |
|          | Solo Bar    | 2 Vl, Bc | „Lux aeterna“    | A         | $\frac{3}{4}$ |
| 1-7      | Einleitung  | Tutti    |                  | A         | (GS)          |
| 7-21 A   | Solo Bar    | Tutti    | „Lux ... Domine“ | A - h - A | (GS)          |
| 21-24    | Zwischensp. | Tutti    |                  | A         | (GS)          |
| =3-7     |             |          |                  |           |               |
| 25-34 B  | Solo Bar    | Tutti    | „Cum sanctis“    | A - E     | (GS)          |
| 35-49 A  | Solo Bar    | Tutti    | „Lux ... Domine“ | A - h - A | (GS)          |
| 49-52    | Zwischensp. | Tutti    |                  | A         | (GS)          |
| =3-7     |             |          |                  |           |               |
| 53-62 B' | Solo Bar    | Tutti    | „Cum sanctis“    | A - fis   | (GS)          |
| 63-77 A  | Solo Bar    | Tutti    | „Lux ... Domine“ | A - h - A | (GS)          |

<sup>158</sup> Vgl. Kapitel 7.3.2.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|                 |             |             |                         |               |               |
|-----------------|-------------|-------------|-------------------------|---------------|---------------|
| 78-123          | Grave       |             |                         |               |               |
|                 | GrCh        | Str, Bc     | „Requiem“               | A             | $\frac{2}{2}$ |
| 78-86           | Einleitung  | Tutti       |                         | A             | (GS)          |
| 86-92           | GrCh        | Tutti       | „Requiem aeter-<br>nam“ | A             | (GS)          |
| 92-98<br>=78-85 | Zwischensp. | Tutti       |                         | A             | (GS)          |
| 98-119          | GrCh        | Tutti       |                         |               |               |
| 98-104          | GrCh        | Tutti       | „Requiem aeter-<br>nam“ | A             | (GS)          |
| =86-92          |             |             |                         |               |               |
| 104,2-119       | GrCh        | Tutti       | „dona ... Domine“       | A - e - E     | (GS)          |
| 119-123         | Nachspiel   | Tutti       |                         | e - A         | (HS)          |
| 124-170         | Gracieux    |             |                         |               |               |
|                 | PtCh+GrCh   | Str, Bc     | „Et lux perpetua“       | A             | $\frac{3}{4}$ |
| 124-141         | PtCh SS     | VI, Bc      | „Et ... eis“            | A             | (GS)          |
| 142-156         | GrCh        | Tutti       | „Et ... eis“            | A - fis - h   | (GS)          |
| 157-165         | PtCh SS     | VI, Bc      | „Et ... eis“            | h - A         | (GS)          |
| 165,2-170,1     | GrCh        | Tutti       | „luceat eis“            | A - E         | (GS)          |
| 170-282         | Modéré      | Fuge        |                         |               |               |
|                 | PtCh+GrCh   | Fl, Str, Bc | „Cum sanctis“           | A             | $\frac{2}{2}$ |
| 170-241         | GrCh        | Tutti       | „Cum sanctis“           | A             |               |
| 170-190         | GrCh        | Tutti       | „Cum sanctis“           | A - h         | (GS)          |
| 191-241         | GrCh        | Tutti       | „Cum sanctis“           | A - D - A - E | (GS)          |
| 241-261         | GrCh        | Tutti       | „Cum sanctis“           | a             |               |
| 241-245         | Einleitung  | Tutti       |                         | a             | (HS)          |
| 245-261         | GrCh        | Tutti       | „Cum sanctis“           | a - C - a - A | (GS)          |
| 261-281         | GrCh        | Tutti       | „Cum sanctis“           | A             |               |
| 261-263         | Einleitung  | Tutti       |                         | A             | (GS)          |
| 263-277         | GrCh        | Tutti       | „Cum sanctis“           | A             | (GS)          |
| 277-281         | Zwischensp. | Tutti       |                         | A             |               |
| 281,2-282,1     | GP          |             |                         |               |               |
| 282-288         | Lentement   |             |                         |               |               |
| 282-288         | GrCh        | Tutti       | „quia pius es“          | a             | (GS)          |

Der erste Abschnitt hat eine Art Rondoform ABAB'A, wobei jeweils der Text „Lux aeterna“ im A-Teil und der Text „Cum sanctis tuis“ im B-Teil erscheint. Die A-Teile sind jeweils gleich, B' unterscheidet sich durch die Tonart fis-Moll (also die Mollparallele) von

B (A-Dur). Die Einleitung wie auch der Beginn des ersten Vokalteils A wird durch einen schlichten Satz gebildet, dessen Hauptmotiv Ca13a schrittweise melodisch fortschreitet und sich in den verschiedenen Stimmen abwechselt; in Teil B tritt ein verwandtes Motiv Ca13b auf, das nun durch Vergrößerung der Intervalle (Terzsprünge statt Sekund- und Terzschritte) sowie das Verharren auf dem hohen Spitzenton (statt des Abstiegs) gesteigert wirkt:



Notenbeispiel 8.145: Ca13a, *Post Communion* T. 7–8



Notenbeispiel 8.146: Ca13b, *Post Communion* T. 25–26

Diese einfache Linie wird dann im weiteren Verlauf des jeweiligen Vokalteils weitergesponnen, rhythmisch und melodisch verändert und erweitert und gesteigert. Insbesondere das Wort „luceat“ wird – wie im gesamten Werk – durch eine Punktierung gestaltet (T. 11 und 18), das Wort „aeterna“ durch eine längere Achtelkoloratur und durch das Verharren auf langen Spitzentönen (T. 15–16 und 28–32). Also werden auch hier die gleichen Worte auf die gleiche Weise musikalisch umgesetzt, so dass eine Verbindung zwischen den Textinhalten der inhaltlich verwandten Textteile entsteht. Der Schwerpunkt liegt in diesem ersten Teil, wie meist bei Campra, auf der Darstellung des ewigen Lichts<sup>159</sup>.

Im zweiten Teil ist der Text „Requiem aeternam dona eis, Domine“ vertont. Die textliche Reprise ist keine musikalische Wiederaufnahme des *Introitus*, jedoch sind die beiden Abschnitte im musikalischen Gestus ähnlich: Beide sind langsame Chorsätze im  $\frac{3}{2}$ -Takt mit imitatorischen Stimmeneinsätzen in ähnlicher Reihenfolge: jeweils Bass - Sopran (im Quintabstand) - Mittelstimmen. Wie im *Introitus* wird auch hier das Wort „Requiem“ durch ein punktiertes Motiv vertont. Auch wird im *Introitus*, im *Graduale* und in der *Post Communion* das Wort „dona“ im anschließenden imitatorischen Satz durch zahlreiche Stimmeneinsätze besonders häufig wiederholt und betont. So komponiert Campra zwar einen neuen Satz, der aber trotzdem durch die Art der Vertonung Verbindungen zum *Introitus* und zum *Graduale* aufweist, so dass die Textinhalte auch musikalisch miteinander verknüpft werden. Im folgenden Teil „et lux perpetua luceat eis“ verhält es sich genauso: Auch hier handelt es sich nicht um eine Reprise, aber einen ähnlich komponierten Satz. Hier findet die Temposteigerung nicht nur durch rhythmisch schnellere

<sup>159</sup> Siehe Kapitel 7.4.2.

Notenwerte wie im *Introitus* statt, sondern zusätzlich gibt es – ähnlich wie im *Graduale* – einen Taktwechsel zum beschwingteren  $\frac{3}{4}$ -Takt und eine neue Vorschrift „Gracieux“. Ansonsten wird auch hier, wie im *Introitus* und im *Graduale*, das Wort „perpetua“ durch Punktierungen sowie das Wort „luceat“ durch Punktierungen (Ca3 bzw. Ca7) und Achtelkoloraturen (Ca2) vertont. Der Abschnitt bewegt sich relativ stark in Molltonalität, was in Zusammenhang mit dem Text eher ungewöhnlich erscheint. Allerdings ist gerade bei Campra die Zuordnung von Moll zu traurigen Inhalten und Dur zu fröhlichem Ausdruck nicht so klar gegeben, da er auch durchaus fröhliche Sätze in Moll schreibt.

Der wesentliche Unterschied zu den beiden ersten Vertonungen dieser Textzeile besteht darin, dass hier der Satz fast ausschließlich homophon gehalten ist; dafür entsteht durch den Wechsel zwischen kleinem Frauenchor und Gesamtchor auch ein Wechsel der Klangfarben. Durch den homophon-blockartigen Satz wird an dieser Stelle ein Kontrast zur nachfolgenden großen Chorfüge gebildet.

Die das Werk beschließende Fuge (T. 170–281) ist – für Campras Verhältnisse – sehr umfangreich. Sie besteht aus drei Teilfugen, die sich durch deutliche Einschnitte voneinander abgrenzen, innerhalb dieser Abschnitte sind jedoch kaum Abschnitte in Form von regelrechten Durchführungen zu erkennen. Alle drei Teilfugen basieren auf dem gleichen thematischen Material; es gibt ein Fugenthema und zwei Kontrasubjekte:

Thema:

Cum san - ctis tu - is in ae - ter - - - - - num

Notenbeispiel 8.147: Ca14, *Post Communion* T. 170–176

1. Kontrasubjekt:

In ae - ter - - num

Notenbeispiel 8.148: Ca15, *Post Communion* T. 172–174

2. Kontrasubjekt:

qui - a pi - us es

Notenbeispiel 8.149: Ca16, *Post Communion* T. 176,2–179,1

Das Thema wirkt durch die Viertelrepetitionen und die melodischen Sprünge bewegt und drängend, während die Kontrasubjekte den ruhigeren Gegenpol bilden. An jedes Motiv ist stets der gleiche Text gebunden, so dass Text und musikalisches Motiv eine Einheit bilden. Bereits während das Thema zum ersten Mal (Sopran, T. 170–176) erklingt, setzt im Alt ab Takt 172 das erste Kontrasubjekt Ca15 ein; weiterhin erfolgt jeweils der nächste Themeneinsatz noch während des vorhergehenden Themeneinsatzes. Somit erscheint das thematische Material sehr dicht, wie die folgende Übersicht zeigt.

Die erste Teilfuge gliedert sich wiederum in drei Abschnitte, die allerdings nicht sehr klar voneinander getrennt sind:

| 170–190 |     |       | 190–221 |       |      | 221–241 |     |      |
|---------|-----|-------|---------|-------|------|---------|-----|------|
| 170     | S   | Ca14  | 190,2   | B     | Ca16 | 221,1+  | S   | Ca14 |
| 172     | A   | Ca15  | 191     | S     | Ca15 | 221,2   | T   | Ca16 |
| 172,1+  | T   | Ca14  | 191,1+  | A     | Ca14 | 222     | A   | Ca15 |
| 174     | Bar | Ca15  | 192     | Bar   | Ca15 | 224,1+  | T   | Ca14 |
| 174,1+  | B   | Ca14  | 193     | T     | Ca16 | 224,2   | A   | Ca15 |
| 176,1+  | Bar | Ca14  | 194,1+  | S     | Ca14 | 224,2   | Bar | Ca16 |
| 176,2   | T   | Ca16  | 195     | Bar,B | Ca16 | 227,1+  | B   | Ca14 |
| 177     | S   | Ca15  | 196     | A     | Ca15 | 227,2   | S   | Ca16 |
| 178,1+  | A   | Ca14  | 196,1+  | T     | Ca14 | 228     | A   | Ca16 |
| 179,2   | B   | Ca16  | 198     | Bar   | Ca15 | 229,1+  | Bar | Ca14 |
| 180     | Bar | Ca15  | 199     | S     | Ca15 | 229,2   | S   | Ca16 |
| 181,2   | T   | Ca16  | 200     | A     | Ca15 | 230     | T   | Ca16 |
| 182     | S   | Ca15  | 200,1+  | T     | Ca14 | 231,1+  | A   | Ca14 |
| 182,1+  | B   | Ca14  | 202     | S     | Ca15 | 234     | A   | Ca16 |
| 184,1+  | Bar | Ca14  | 202,1+  | A     | Ca14 | 235,2   | Bar | Ca16 |
| 184,2   | S   | Ca16  | 204     | B     | Ca15 | 236     | T   | Ca16 |
| 185     | A   | Ca15  | 204,1+  | S     | Ca14 | 236,2   | S   | Ca16 |
| 187,2   | S   | Ca16' | 206     | Bar   | Ca15 | 237     | B   | Ca16 |
| 187,2   | Bar | Ca16  | 206,1+  | B     | Ca14 | 237,2   | Bar | Ca16 |
| 188     | A   | Ca15  | 207     | A     | Ca16 | 238     | A   | Ca16 |
| 189,2   | T   | Ca16  | 208,1+  | Bar   | Ca14 | 239     | T   | Ca16 |
|         |     |       | 209     | S     | Ca16 | 239,2   | S   | Ca16 |
|         |     |       | 210     | A     | Ca16 |         |     |      |
|         |     |       | 212     | T     | Ca15 |         |     |      |
|         |     |       | 212,1+  | S     | Ca14 |         |     |      |
|         |     |       | 214     | Bar   | Ca15 |         |     |      |
|         |     |       | 214,1+  | A     | Ca14 |         |     |      |
|         |     |       | 216     | B     | Ca15 |         |     |      |
|         |     |       | 218     | Bar   | Ca15 |         |     |      |
|         |     |       | 219     | A     | Ca15 |         |     |      |

Im ersten Teil wird von A-Dur nach h-Moll moduliert; in Takt 190 erfolgt ein Ganzschluss in h-Moll. Im zweiten Teil (T. 190–221) wird wieder zurück nach A-Dur moduliert, dann weiter nach D-Dur. In dieser Tonart endet der zweite Unterabschnitt mit einem Ganzschluss in Takt 221, und der dritte Teil (T. 221–241) moduliert nach E-Dur und endet auch in dieser Tonart. Meist erklingen die drei Motive in abgewandelter Form, indem einzelne Töne länger oder kürzer als in der Originalgestalt sind oder Intervalle verändert werden, oder das gesamte Motiv beginnt als solches erkennbar, wird dann aber ganz anders weitergeführt. Ein festes Schema von Einsatzfolgen ist nicht zu erkennen. Campra schreibt also weniger eine nach den Regeln der Fugenkomposition korrekte Fuge, sondern gestaltet einen mehr oder weniger freien polyphonen Satz vor allem nach klanglichen Gesichtspunkten. Das zeigt sich auch dadurch, dass eine feste Harmoniefolge (in den verschiedenen Tonarten) immer wieder auftritt, manchmal mehrfach hintereinander:

$$\text{T} \quad \text{D}^{4-3}_5 \quad \text{T}$$

Der mittlere Teil ist der längste und weist auch die meisten Motiveinsätze auf. Im dritten Teil tritt Ca15 fast gar nicht mehr auf, dafür Ca16 sehr häufig, so dass gegen Ende des musikalischen Abschnitts auch eine Verschiebung des Textschwerpunktes zur letzten Teilphrase des Textes stattfindet.

In der zweiten Teilfuge wechselt die Grundtonart zu a-Moll. Sie wird durch ein homophones instrumentales Vorspiel eingeleitet, dann folgt ein weiterer Fugenabschnitt mit dem gleichen thematischen Material und auch den gleichen harmonischen Funktionsfolgen. Wie am Ende der ersten Teilfuge erscheint auch hier Ca15 fast gar nicht, Ca16 besonders gegen Ende dieser zweiten Teilfuge umso häufiger. Da nicht einmal eine vollständige Durchführung erfolgt, handelt es sich nur um eine kurze Wiederaufnahme des fugierten Satzes, durch die Eintrübung in Moll in verändertem Ausdruck.

In der dritten Teilfuge erfolgt schließlich die Rückkehr zu A-Dur; ansonsten gleicht sie den ersten beiden Teilfugen thematisch, harmonisch und bezüglich der Motivverteilung.

Nach einem erneuten Zwischenspiel (T. 277–281) sowie einer Generalpause folgt eine Art Coda: Die letzte Zeile wird in einem homophonen Schlusschor noch zweimal wiederholt. Durch die Generalpause vor diesem Schluss, die Wiederholungen des Textes und ein auskomponiertes *ritardando* durch die neue Vorschrift *Lentement* wird die Bedeutung dieser Aussage erhöht; sie bildet geradezu die „Quintessenz“ des gesamten Textes und auch die Begründung für die fast durchgängig positiven Schwerpunktsetzungen Campras: „quia pius es.“, also „weil Du gütig bist.“ Dem etwas entgegen steht die Tatsache, dass Campra gerade in dieser Schlussphrase zurück nach a-Moll moduliert, statt das Stück in Dur enden zu lassen.

Barthélémy bezeichnet denn auch dieses Ende als etwas „rätselhaft“<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> [Barthélémy 1957/1995, S. 59]

### 8.7.4 Gossec: Agnus Dei und Post-Communion

*GossecGMM* weist die bis hierher ungewöhnlichste Satzaufteilung und die extremsten Proportionen der einzelnen Sätze auf. Nicht nur *Agnus Dei* und *Communio* sind einzeln vertont, sondern die *Communio* ist wiederum in zwei Sätze aufgeteilt: in die *Post Communionem* und eine separate Schlussfuge, *Requiem aeternam*. Das *Agnus Dei* ist – wie schon das *Sanctus* – mit nur 33 Takten sehr kurz, wohingegen die anderen beiden Sätze 175 bzw. 237 Takte, zusammen also 412 Takte und damit mehr als die zehnfache Länge des *Agnus Dei* umfassen.

Alle Sätze bewegen sich entweder in c-Moll oder C-Dur; die Taktart ist  $\mathfrak{c}$  oder  $\mathfrak{C}$ , und die Orchesterbesetzung besteht nur aus Streichern. Somit haben diese Schlusssätze einige gemeinsame Merkmale. Unterschiedlich sind dagegen die *Tempi* zwischen *Grave* und *Allegretto* sowie die meist chorische, in der *Post Communionem* aber solistische Besetzung der Vokalstimmen.

Am *Agnus Dei* fällt zunächst die ungewöhnliche Form auf:

|         |            |       |                     |            |              |
|---------|------------|-------|---------------------|------------|--------------|
| 1       | Einleitung | Tutti |                     | c          |              |
| 2-9     | Chor SATB  | Tutti | „Agnus ... requiem“ | c - Es - c | (HS)         |
| 9,2-14  | Chor SAT   | Tutti | „dona eis requiem“  | c          | (GS)         |
| 14,2-19 | ChorATB    | Tutti | „dona eis requiem“  | c - f      | (GS)         |
| 19,2-24 | Chor STB   | Tutti | „dona eis requiem“  | f - Es     | (GS)         |
| 24,2-29 | Chor SATB  | Tutti | „dona eis requiem“  | c          | (TS Fermate) |
| 30,1    | GP         |       |                     |            |              |
| 30,2-33 | Chor SATB  | Tutti | „sempiternam“       | c          | (GS)         |

Hier erklingt also nicht wie üblich dreimal die gesamte Anrufung „Agnus Dei, ...“, sondern nur einmal im ersten Teil (T. 2–9) als homophoner Chorsatz. Dem schließen sich vier gleich strukturierte imitatorische Abschnitte von je fünfeinhalb Takten an, in denen jeweils die Bitte „dona eis requiem“ bzw. in abgewandelter Form „dona requiem“ wiederholt wird. Der Schwerpunkt liegt also auf diesem Teil des Textes. Der Satz schließt wiederum mit einem homophonen Satz auf dem Wort „sempiternam“. Gossec berücksichtigt also nicht die vorgegebene liturgische Textstruktur.

Dem vergleichsweise ruhigen Chorsatz steht eine recht erregte Orchesterbegleitung gegenüber: Hier wird durch starke dynamische Kontraste sowie durch Achtelrepetitionen Unruhe erzeugt:



Notenbeispiel 8.150: GoAg2, *Agnus Dei*, T. 2 ff.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

Diese Art der Begleitung wird während des gesamten Satzes beibehalten, nur im ersten Takt, also der stark komprimierten Einleitung, erklingt ein Streichersatz in Halben und Viertelnoten im *forte*; dieser Satz mit Dreiklangsbrechungen im Bass erinnert an den sehr ähnlichen Beginn des *Sanctus*.

Im Chor rahmen homophone Anfangs- und Schlussteile die imitatorischen „dona“-Abschnitte ein. Diese sind jeweils gleich konstruiert: In den ersten drei Abschnitten erklingen nur je drei Chorstimmen, nacheinander fehlen Bass-, Sopran- und zuletzt Altstimme. Erst im letzten Abschnitt ist der gesamte Chor wieder vertreten. Die Abschnitte beginnen mit imitatorischen Stimmeneinsätzen in der Art, dass die beginnende Stimme beim Wort „requiem“ in einen langen, während des ganzen Abschnitts ausgehaltenen Ton mündet; dies dient einerseits als bildhafte Darstellung der ewigen Ruhe, andererseits als harmonischer Orgelpunkt:

|       |        |       |
|-------|--------|-------|
| 10-14 | Tenor  | OP g  |
| 15-19 | Bass   | OP c  |
| 20-24 | Sopran | OP b' |
| 25-29 | Bass   | OP g  |

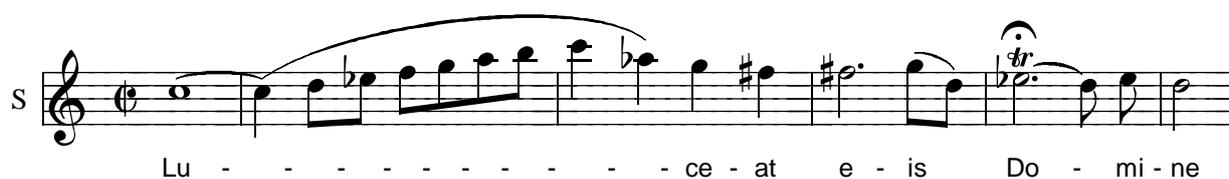
Diese Abschnitte enden mit Ganzschlüssen in der jeweiligen Tonart. Nur der letzte Teil (T. 25–29) endet auf dem Wort „requiem“ mit einem Trugschluss mit Fermate und anschließender Generalpause – einmal mehr scheinen an dieser Stelle gewisse Zweifel am Textinhalt anzuklingen. Unterstützt wird die Wirkung des Trugschlusses, indem statt der hier erwarteten Dynamik *forte*, die nach dem Schema erscheinen müsste, der Satz im *piano* bleibt. Nach der Generalpause schließt sich eine homophone Schlusskadenz mit dem Wort „sempiternam“ an, die in einen regulären Ganzschluss in c-Moll mündet. Überraschend ist hier aber wiederum die Dynamik, denn die beiden letzten Takte sind im *piano* gehalten, in den Schlussakkord des Chores aber brechen die drei letzten Akkorde der Streicher im *forte* ein und stören so gewissermaßen die letzte, doch eigentlich ewige Ruhe, die sonst generell in allen Vertonungen einen substantiellen Kern bildet.

Der nächste Satz, die *Post Communionem*, ist ein typischer Solosatz, beginnend mit einer Bassarie, die dann in ein Terzett mündet. Es ergibt sich folgende Struktur:

|       |            |            |                  |            |
|-------|------------|------------|------------------|------------|
| 1-23  | Einleitung | Tutti      | C                |            |
| 1-8   |            | Tutti      | C                | (GS)       |
| 9-16  |            | Tutti      | C                | (TS)       |
| 17,1  | GP         |            |                  |            |
| 17-23 |            | Tutti      | C                | (HS)       |
| 24-56 | Solo B     | Tutti      | „Lux ... es“     |            |
| 24-32 | Solo B     | Tutti -VII | „Lux ... Domine“ | C (GS)     |
| 33-56 | Solo B     | Tutti      | „cum ... es“     | C - G (GS) |

|         |               |       |                      |           |         |
|---------|---------------|-------|----------------------|-----------|---------|
| 56-80   | Soli SAB      | Tutti | „Lux ... es“         |           |         |
| 56-63   | Soli SA       | Tutti | „Lux ... Domine“     | G         | (GS)    |
| 63-71   | Soli SAB      | Tutti | „Cum ... aeternum“   | G         | (TS)    |
| 64-76   | ≈9-20         |       |                      |           |         |
| 72      | GP            |       |                      |           |         |
| 73-80   | Soli SAB      | Tutti | „in aeternum ... es“ | G         | (GS)    |
| 80-86   | Zwischenspiel | Tutti |                      | G         | (GS)    |
| 87-168  | Soli SAB      | Tutti | „Lux ... es“         |           |         |
| 87-94   | Soli SA       | Tutti | „Lux ... Domine“     | G         | (GS)    |
| ≈56-63  |               |       |                      |           |         |
| 94-110  | Soli SAB      | Tutti | „Cum ... aeternum“   |           |         |
| 94-97   | Solo B        | Tutti | „Cum ... aeternum“   | g - d     |         |
| 96-102  | Solo A        | Tutti | „In aeternum“        | d - C     |         |
| 102-105 | Solo B        | Tutti | „Cum ... aeternum“   | C         |         |
| 104-110 | Solo S        | Tutti | „In aeternum“        | C         |         |
| 110-132 | Soli SAB      | Tutti | „Cum ... es“         | C - G     | (GS)    |
| 133-142 | Solo S        | Tutti | „Lux ... Domine“     | G - d - C | (HS)    |
| 142-157 | Soli SAB      | Tutti | „Cum ... aeternum“   |           |         |
| 142-147 | Solo B        | Tutti | „Cum ... aeternum“   | C         |         |
| 148-157 | Soli SAB      | Tutti | „In aeternum“        | C         | (TS)    |
| 158     | GP            |       |                      |           |         |
| 159-168 | Soli SAB      | Tutti | „Quia pius es“       | C         |         |
| 159-162 | Soli SAB      | Tutti | „Quia pius es“       | C         | (TS)    |
|         |               |       |                      |           | Fermate |
| 163-168 | Soli SAB      | Tutti | „Quia pius es“       | C         | (GS)    |
| 168-175 | Nachspiel     | Tutti |                      | C         | (GS)    |

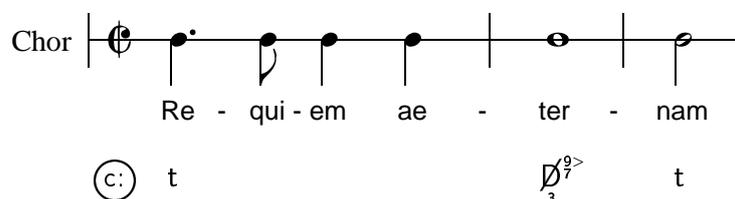
Es ist im gesamten Satz, insbesondere aber innerhalb der Abschnitte des Terzetts schwierig, klare Abschnitte zu erkennen, da häufig die Stimmeneinsätze ineinander übergehen und sich überschneiden. Diese fließenden Übergänge und der gefällige, typisch „vorklassisch-ariöse“ Gestus sind denn auch die Hauptmerkmale dieses Satzes: Homophone Satztechnik, Dreiklangsmelodik, Stimmführungen in Terz- und Sextparallelen und dynamische Abwechslung bestimmen das Klangbild. Der Charakter einer Soloarie wird durch bewegte melismatische Passagen bis zu virtuosen Koloraturen in den Vokalstimmen verstärkt (T. 49–50 und 144–146 im Bass, 98–99 und 125–126 im Alt, 106–107, 138 und 151–155 im Sopran). Dabei dienen diese Koloraturen sowohl zur Herausstellung als auch zur Verlängerung und damit bildhaften Darstellung des Wortes „aeternam“ sowie in Takt 138 zur Hervorhebung des Wortes „luceat“. Hier tritt zur Virtuosität der Achtellinie auch noch die Wirkung eines extremen Spitzentones, des dreigestrichenen C, hinzu:



Notenbeispiel 8.151: GoPC138, *Post Communionem* T. 137–142

In Takt 141 ist möglicherweise eine Kadenz des Soprans vorgesehen, in der wiederum einerseits die Virtuosität der Solostimme gezeigt werden soll, andererseits aber auch das Wort „Domine“ ausgeziert und damit betont wird. Auch das Wort „luceat“ wird wie üblich durch einen punktierten Rhythmus gekennzeichnet. Ansonsten ist der Satz eher schlicht und zeigt weder satztechnische Komplexität noch harmonische Vielfalt. Einzig auffallend sind nur die bei Gossec bereits bekannten Trugschlüsse: in den Takten 70/71, 73–76 und 157 auf dem Wort „aeternum“ sowie in Takt 162 auf „pius es“. So stehen in diesem Satz die konventionelle Darstellung dieser Worte und die entgegengesetzte Wirkung durch die Trugschlüsse einander gegenüber. Gossecs Schwerpunktsetzungen sind somit zwar teilweise schon an der reinen Textbehandlung in Form der zahlreichen Wiederholungen des Wortes „ewig“<sup>161</sup> zu erkennen, jedoch erscheint durch die unterschiedliche musikalische Gestaltung noch eine individuelle Deutung des Textes.

Das Werk endet mit einer grandiosen Schlussfuge, die zunächst mit einer elftaktigen langsamen Einleitung beginnt. Diese Einleitung ist noch nicht polyphon, obwohl die Chorstimmen imitatorisch nacheinander einsetzen. Die Einleitung hebt sich durch das langsamere Tempo, den Takt sowie die Molltonalität von der eigentlichen Fuge ab. Sie dient einerseits zur Vorbereitung der Fuge, knüpft aber gleichzeitig an den *Introitus* an, so dass die textliche Verbindung dieser beiden Teile deutlich wird und sich Anfang und Ende des Stückes zyklisch verbinden. Im *Introitus* sah Go3 folgendermaßen aus:



Notenbeispiel 8.152: Go3, *Introitus* T. 1–3

<sup>161</sup> Siehe auch Kapitel 7.5.2.

Der motivisch deutlich verwandte Beginn Go3' im letzten Satz gestaltet sich so:

Re - qui - em ae - ter - nam

(c) t \_\_\_\_\_ D<sup>7</sup>    D<sup>9</sup><sub>7</sub>>

Notenbeispiel 8.153: Go3', *Requiem aeternam* T. 1–3

Im Unterschied zum *Introitus* ist der Chorsatz hier nicht homophon, sondern beginnt imitatorisch – das Chormotiv wird hier also in komplexerer Weise verwendet –, und die Begleitung besteht aus Viertel- statt Achtelrepetitionen. Auch ist dieser Teil mit nur 11 Takten wesentlich kürzer als der *Introitus* mit 35 Takten. Der harmonische Verlauf ist aber trotz dieses Unterschieds ähnlich, denn von c-Moll wird nach Es-Dur und über f-Moll zurück nach c-Moll moduliert; allerdings endet dieser (Teil-)Satz mit einem Halbschluss statt einem Ganzschluss, da sich an der Stelle die Fuge anschließt. Somit wird also als „Erinnerung“ an den *Introitus* eine Art konzentrierte Fassung gesungen.

Die Fuge umfasst insgesamt 226 Takte und besteht aus drei Abschnitten und einem kurzen Schlussteil. Diese Teile basieren, was ungewöhnlich ist, auf unterschiedlichem motivischen Material; im ersten Teil und dritten Teil tritt ein Fugenthema auf:

Et lux per - pe - tu - a

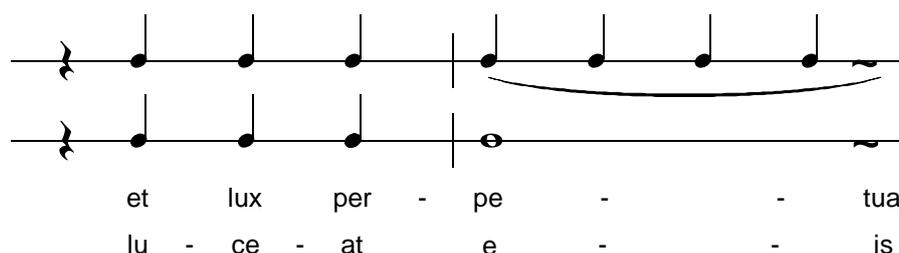
Notenbeispiel 8.154: Go26, *Requiem aeternam* T. 12–17

Im zweiten Teil gibt es dagegen ein anderes Thema:

Et lux per - pe - tu - a, lu - ce - at e - is

Notenbeispiel 8.155: Go27, *Requiem aeternam* T. 94–100

Beiden Teilen gemeinsam ist ein Kontrasubjekt, Go28, das melodisch immer wieder in unterschiedlicher Gestaltung erscheint, jedoch stets den gleichen rhythmisch prägnanten Auftakt aus drei Viertelnoten besitzt, die dann in lange Melismen oder lange Notenwerte übergehen. Der Text ist dabei entweder „et lux perpetua“, wobei das Melisma bzw. die langen Noten das Wort „perpetua“ bildhaft darstellen, oder „luceat eis“:



Notenbeispiel 8.156: Go28, *Requiem aeternam* T. 17 ff.

In beiden Fällen wirkt der prägnante Auftakt energisch und positiv und passt somit zum hoffnungsvollen Bild des Lichtes und des Leuchtens. Durch die Ausdehnung auf den langen Noten oder die Melismen werden allerdings eher die Worte „perpetua“ bzw. „eis“ hervorgehoben. Dies ist auch in den beiden Themen Go26 und Go27 der Fall, wo das Wort „perpetua“ in Go26 ebenfalls durch ein Melisma, in Go27 durch einen aufwärts gerichteten Sextsprung zum Spitzenton des Themas betont wird. Also liegt der Schwerpunkt des Textes auf der Erwähnung der Verstorbenen und dem Aspekt der Ewigkeit.

Es ergibt sich folgende Struktur:

|       |                  |               |       |          |      |
|-------|------------------|---------------|-------|----------|------|
| 12-85 | 4 Durchführungen | Go26          |       |          |      |
| 12-31 | 1. Durchführung  | C             |       |          |      |
| 12-17 | S, VII           | Go26 auf G    |       |          |      |
| 16-22 | A, VII           | Go26 auf C    | 17-22 | S, VII   | Go28 |
| 21-26 | T, Vla, Vc       | Go26 auf G    | 22-25 | S, A, VI | Go28 |
| 25-31 | B, Vc            | Go26 auf C    | 26-31 | T, Vla   | Go28 |
| 30-46 | 2. Durchführung  | C G           |       |          |      |
| 30-34 | S, VII           | Go26' auf G   | 31-33 | T, Vla   | Go28 |
| 33-43 | A, VII           | Go26' auf D   |       |          |      |
| 35-43 | T, Vla           | Go26' auf G   |       |          |      |
| 37-46 | B, Vc            | Go26' auf G   | 43-46 | A, VII   | Go28 |
| 46    | GS in G          |               |       |          |      |
| 46-60 | 3. Durchführung  | G C d         |       |          |      |
| 46-52 | S, VII           | Go26'' auf D  |       |          |      |
| 48-51 | A, VII           | Go26'' auf G  |       |          |      |
| 51-60 | B, Vc            | Go26'' auf C  | 51-60 | A, VII   | Go28 |
|       |                  |               | 52-57 | S, VII   | Go28 |
| 53-60 | T, Vla           | Go26'' auf C  |       |          |      |
| 60    | GS in d          |               |       |          |      |
| 59-85 | 4. Durchführung  | d g C a       |       |          |      |
| 59-65 | S, VII           | Go26''' auf E | 60-63 | B, Vc    | Go28 |
|       |                  |               | 61-63 | T, Vla   | Go28 |
| 63-71 | A, VII           | Go26''' auf A |       |          |      |

8.7 *Agnus Dei und Communio*

|           |                   |               |         |              |      |
|-----------|-------------------|---------------|---------|--------------|------|
| 65-71     | T, Vla            | Go26''' auf D | 66-73   | S, VII       | Go28 |
| 67-79     | B, Vc             | Go26'' auf D  |         |              |      |
| 85        | phryg. HS in a    |               |         |              |      |
| 85-94     | Zwischenspiel Str | a G a         |         |              |      |
| 94        | HS in a           |               |         |              |      |
| 94-143    | 2 Durchführungen  | Go27          |         |              |      |
| 94-115    | 1. Durchführung   | a e           |         |              |      |
| 94,2-100  | S, VII            | Go27 auf E    |         |              |      |
| 98,2-104  | T, Vla, Vc        | Go27 auf A    | 100-105 | S, VII       | Go28 |
| 105,2-110 | A, VII            | Go27 auf E    | 105-110 | T, VI, Vc    | Go28 |
| 108,2-114 | B, Vc             | Go27 auf A    | 110-115 | A, VII       | Go28 |
| 114       | GS in e           |               |         |              |      |
| 114-131   | 2. Durchführung   | e a C G       |         |              |      |
| 114,2-120 | S, VII            | Go27' auf E   | 114-120 | B, Vc        | Go28 |
| 115-120   | A, VII            | Go27''' auf E |         |              |      |
| 119,2-125 | T, Vla            | Go27 auf G    |         |              |      |
| 125-131   | B, Vc             | Go27 auf C    | 125-131 | T, Vla       | Go28 |
| 131       | GS in G           |               |         |              |      |
| 131-143   | Schlussteil       | Go28 G C a F  |         |              |      |
| 143       | GS in F           |               |         |              |      |
| 143-152   | Zwischenspiel Str | F d           |         |              |      |
| 152       | HS in d           |               |         |              |      |
| 152-214   | 2 Durchführungen  | Go26          |         |              |      |
| 152-169   | 1. Durchführung   | d g Es F      |         |              |      |
| 152-164   | A, VII            | Go26' auf A   |         |              |      |
| 156-163   | T, Vla Vc         | Go26' auf D   |         |              |      |
| 160-168   | B, Vc             | Go26' auf G   |         |              |      |
| 164-169   | S, VII            | Go26          |         |              |      |
| 168-195   | Zwischenteil      | Go28 F d C    |         |              |      |
|           |                   |               | 168-173 | A, VII       | Go28 |
|           |                   |               | 169-173 | TB, Vla, Vc  | Go28 |
|           |                   |               | 183-187 | ST, VII, Vla | Go28 |
|           |                   |               | 185-189 | A, VII       | Go28 |
|           |                   |               | 187-189 | T, VII       | Go28 |
|           |                   |               | 187-190 | B, Vc        | Go28 |
|           |                   |               | 189-195 | S, VII       | Go28 |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

|         |                 |             |         |        |      |
|---------|-----------------|-------------|---------|--------|------|
| 192-214 | 2. Durchführung | C           |         |        |      |
| 192-198 | A, VII          | Go26' auf G |         |        |      |
| 195-204 | T, Vla          | Go26' auf D |         |        |      |
| 199-208 | B, Vc           | Go26' auf G | 208-214 | A, VII | Go28 |
| 214     | HS in C         |             |         |        |      |
| 214,2   | GP              |             |         |        |      |
| 215-237 | Schluss         | C           |         |        |      |
| 215-226 | Anf. Durchf.    | Go27        |         |        |      |
| 215     | B, Vc           | Go27 Kopf   |         |        |      |
| 226     | TS in C         |             |         |        |      |
| 226-227 | GP              |             |         |        |      |
| 227-237 | homoph. Schluss |             |         |        |      |
| 237     | GS in C         |             |         |        |      |

Alle motivischen Elemente, Go26, Go27 und Go28, treten ständig in veränderter Form auf, sind aber am Themenkopf stets deutlich erkennbar. Dabei ist Go26 in der zweiten Durchführung jeweils ab dem vierten oder fünften Takt abgewandelt, in der dritten Durchführung teilweise schon ab dem zweiten Takt, während in der vierten Durchführung die Veränderungen durchschnittlich wieder später erfolgen, weiterhin aber in extrem lange melismatische Figuren münden.

Die Themeneinsätze des Themas Go26 im ersten Teil erfolgen dicht aufeinander, ehe der jeweils vorhergehende Einsatz vollendet ist; in der ersten Durchführung betragen die Abstände vier bis fünf Takte, ab der zweiten Durchführung dann nur noch zwei bis drei (in einem Fall vier) Takte, so dass das Geschehen sich verdichtet. Es sind tonale Beantwortungen, zunächst mit Dux und Comes im Wechsel, wobei die erste Durchführung in C-Dur steht, in der zweiten nach G-Dur und dann in den weiteren Durchführungen immer stärker moduliert wird. Die Einsatzfolge der Stimmen ist in der ersten, zweiten und vierten Durchführung gleich, von oben nach unten durch die Stimmen gehend (SATB), nur in der dritten Durchführung ist sie abgewandelt (SABT). Zwischen den Durchführungen gibt es weder vokale noch instrumentale Zwischenspiele, so dass sich das musikalische Geschehen bis zum Ende des ersten Teils – trotz des gleichbleibenden Textes – steigert. Der erste Teil endet mit einigen polyphonen Takten ohne thematisches Material; der Chor schließt ohne homophone Kadenz und ohne Ganzschluss, immerhin aber gemeinsam mit einem phrygischen Halbschluss in Takt 85. Das anschließende instrumentale Zwischenspiel ist ebenfalls polyphon ohne thematisches Material und endet mit einem Halbschluss. So ergeben sich sehr offene Übergänge ohne stark trennende Abschlüsse.

Im zweiten Teil erklingen zwei Durchführungen mit dem neuen Thema Go27. In der ersten Durchführung in a-Moll sind die Beantwortungen tonal und wechselnd Dux und Comes, in der zweiten wird stärker moduliert. Auch hier ist das Thema in der zweiten Durchführung verändert. Der gesamte Teil bewegt sich stärker als der erste in Mollton-

arten. Der zweite Teil schließt mit einem Abschnitt, in dem ein Wechselspiel zwischen den Stimmen mit dem Kontrasubjekt Go28 stattfindet; Go28 erklingt abwechselnd im Sopran und in den beiden Männerstimmen (in Terzen parallel geführt). Ab Takt 137 erklingt es dann homophon im gesamten Chor, und der Abschnitt endet mit einem homophonen Ganzschluss in F-Dur. So ist hier erstmals ein wirklicher Abschluss zu hören. Das anschließende Zwischenspiel ist wie das erste konstruiert.

Der dritte Teil weist eine wesentlich freiere Form auf; er enthält zwei Durchführungen mit Thema Go26, die durch einen Zwischenteil voneinander getrennt sind. Dieser Zwischenteil beginnt wieder mit einem Wechselspiel von Go28, mündet dann in ein freies Wechselspiel von Frauen- und Männerstimmen (T. 173–183) und kehrt dann zu Go28 zurück. Die zweite Durchführung ist im Gegensatz zur ersten nicht vollständig; der Teil endet mit einem Halbschluss mit nachfolgender Generalpause. In einem letzten polyphonen Teil (T. 215–226) deutet der Bass noch einmal Go27 an, die anderen drei Stimmen führen diese angedeutete Durchführung aber nicht fort, sondern setzen in einer Engführung (SAT) mit Go28 ein. So werden auf engem Raum noch einmal alle thematischen Aspekte des Satzes wieder aufgegriffen. Nach einer weiteren Generalpause folgt eine homophone Schlusscoda mit einer Art Augmentation von Go28, da der Auftakt der drei Viertelnoten hier zu halben Noten verlängert ist (T. 227–228).

Das Werk endet mit dieser umfangreichen, musikalisch dichten Fuge angemessen monumental, und durch die Gestaltung der motivischen Elemente werden die Schlüsselworte „Licht“, „Ewigkeit“ und „eis“ (also die Verstorbenen) noch einmal ausgiebig behandelt.

### 8.7.5 Cherubini: *Agnus Dei und Communio* (c-Moll)

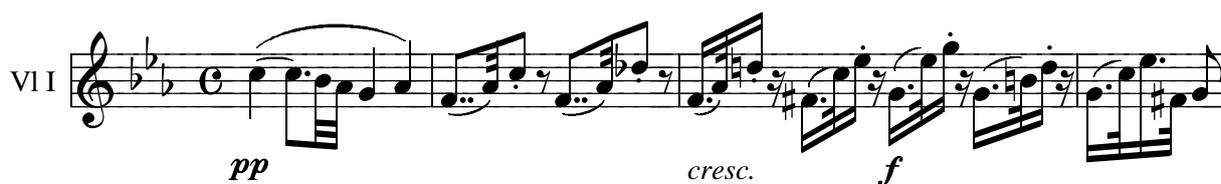
Cherubini ist der erste der hier in Betracht gezogenen Komponisten, der in seinen beiden Werken *Agnus Dei* und *Communio* zusammen in einem Satz vertont. Beide Teile weisen in *CherubiniRc* auch die gleiche Tonart c-Moll, die gleiche Taktart c, die gleiche Bezeichnung *Sostenuto* und die gleiche Besetzung auf, heben sich also formal nicht voneinander ab. Dieser Satz weist von den bisher analysierten *Agnus*-Sätzen die größte Besetzung auf; der vierstimmige Chor wird von Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Posaunen, Pauken und Streichern begleitet. Es ergeben sich die folgenden Abschnitte:

|       |            |         |                    |       |      |
|-------|------------|---------|--------------------|-------|------|
| 1-50  | Agnus Dei  |         |                    |       |      |
| 1-9   | Agnus I    |         |                    |       |      |
| 1-3   | Einleitung | Str     |                    | c     |      |
| 3,3-6 | Chor       | Str, Bl | „Agnus ... mundi“  | c     | (GS) |
| 6,3-9 | Chor       | Str     | „dona eis requiem“ | c - g | (GS) |
| 9,4   | GP         |         |                    |       |      |
| 10-18 | Agnus II   |         |                    |       |      |
| ≈1-9  |            |         |                    |       |      |

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

|          |              |                      |                        |        |      |
|----------|--------------|----------------------|------------------------|--------|------|
| 10-12    | Einleitung   | Str                  |                        | c      |      |
| 12,3-15  | Chor         | Str, Bl              | „Agnus ... mundi“      | c - f  | (GS) |
| 15,3-18  | Chor         | Str                  | „dona eis requiem“     | f      | (GS) |
| 18,2+50  | Agnus III    | ähnlich I, II        |                        |        |      |
| 18,2+-21 | Einleitung   | Str                  |                        | c      |      |
| 21,3-24  | Chor         | Str, Bl              | „Agnus ... mundi“      | c - Es | (GS) |
| 24,3-27  | Chor         | Str                  | „dona eis requiem“     | Es     | (TS) |
| 27,3-33  | Chor         | Str, Holz            | „sempiternam“          | Es - c | (HS) |
| 27,3-29  | Chor         | Str                  | „sempiternam“          | Es     |      |
| 30,1+2   | Zwischenakk. | Holz                 |                        | Es     |      |
| 30,3-32  | Chor         | Str                  | „sempiternam“          | Es - c | (HS) |
| 33,1+2   | Zwischenakk. | Holz                 |                        | c      | (HS) |
| 33,3-50  | Chor         | Tutti                | „dona ... sempiternam“ | c      | (GS) |
| 50-87    | Communio     |                      |                        |        |      |
| 50-57    | Lux aeterna  |                      |                        |        |      |
| 50-52    | Einleitung   | Str                  |                        | c      |      |
| 52-57    | Chor         | Tutti                | „Lux ... Domine“       | c      | (GS) |
| 57-67    | Cum sanctis  |                      |                        |        |      |
| 57-59    | Einleitung   | Str                  |                        | c      |      |
| 59-67    | Chor         | Tutti                | „cum ... es“           | c      | (GS) |
| 67-85    | Chor         | Holz, Hr, Pk,<br>Str | „Requiem ... eis“      | c      | (GS) |
| 83-87    | Nachspiel    | Tutti                |                        | c      | (GS) |

Der Satz besteht aus den zwei Hauptteilen *Agnus Dei* und *Communio*. Das *Agnus Dei* hat die normale dreiteilige Form mit den drei Anrufungen. Da die *Communio* ebenfalls in drei Unterabschnitte aufgeteilt ist, entsteht trotz der unterschiedlichen Längen insgesamt eine regelmäßige Struktur. Die beiden Hauptteile, *Agnus Dei* und *Communio*, sind motivisch miteinander verknüpft: Es gibt ein Hauptmotiv im Orchester, das verbindend wirkt, da es sowohl im *Agnus Dei* als auch in der *Communio* die Instrumentalteile wie auch die Begleitung der Vokalteile prägt:



Notenbeispiel 8.157: Chec17, *Agnus Dei et Communio* T. 1–4

Das Thema beginnt ruhig und mit einer absteigenden Linie. Ab dem zweiten Takt erfolgt eine kontinuierliche Steigerung des Affekts: Die zuvor absteigende Linie kehrt sich zu aufwärts gerichteten Sprüngen um, die Dynamik nimmt vom *pianissimo* zum *forte* zu, die melodischen Sprünge vergrößern sich, und es werden immer höhere Lagen erreicht. Zudem kommt es infolge der Diminution des Rhythmus des zweiten Taktes in den folgenden Takten zu einer Bewegungszunahme. In diesen Ablauf hinein erklingen die Choreinsätze. Es ist typisch für die französischen Werke des 19. Jahrhunderts, dass die Choreinsätze stets in das Geschehen eingebettet sind (in *Cherubini* an dieser Stelle geschieht dies in Takt 3) und so die Steigerung logisch fortsetzen und verstärken, statt erst nach Abschluss einer in sich geschlossenen Einleitung zu erfolgen und so einen Bruch zwischen Orchester und Vokalteil zu erzeugen. Das Motiv *Chec17* wird jeweils bei den drei Anrufungen „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ und den zugehörigen Einleitungen verwendet; weiterhin erscheint der erste Takt des Motivs in allen drei Teilen der *Communio* und deren Einleitungen, hier meist in verschiedenen Instrumentalstimmen im Wechsel. Im Chor erscheint es ansatzweise, indem die absteigende Quartlinie des ersten Taktes in rhythmisch geglätteter Form, in Viertelnoten, auch den Beginn der drei Anrufungen „Agnus Dei ...“ bildet.

Die drei Teile des *Agnus Dei* sind prinzipiell gleich strukturiert: Sie beginnen instrumental und gehen dann in die beiden Chorphasen über. Dabei sind jeweils die ersten Phrasen jedes Teils, „Agnus Dei, qui tollis peccata“, identisch; bei der Wiederholung des letzten Wortes und der Fortführung „peccata mundi“ finden jeweils harmonische Abwandlungen und damit Modulationen in unterschiedliche Tonarten statt. Die zweite Phrase, die Bitte „dona eis requiem“, kontrastiert zur ersten: Die Besetzung ist reduziert auf eine reine Streicherbegleitung, nach dem vorangehenden *forte* steht diese Phrase ganz im *piano*, der Satz ist imitatorisch statt homophon, und das Motiv *Chec17* erscheint hier nicht. Damit ist dieser Teil wesentlich verhaltener und ruhiger, durch die imitatorischen Choreinsätze – sowohl durch die damit verbundenen Wiederholungen als auch durch das Erklingen in verschiedenen Chorstimmen (also aus unterschiedlichen Richtungen) – wird aber die Bitte „dona“ hervorgehoben und wirkt sehr eindringlich. Abgesehen von der Tonart (g-Moll, f-Moll und Es-Dur) sind diese Phrasen jeweils gleich. Beim dritten Erklingen wird der Choranteil dann weitergeführt, da nun auch der Text um das Wort „sempiternam“ ergänzt wird.

Zunächst wird das Wort „sempiternam“ zweimal im Chor als homophoner Satz mit einem vorgezogenen Stimmeneinsatz gesungen, von Streichern *colla parte* begleitet und jeweils von einzelnen Holzbläserakkorden abgeschlossen. Dabei erscheint in der vorgezogenen Stimme als neues melodisches Motiv ein aufsteigender verminderter Dreiklang. Im folgenden imitatorischen Abschnitt (ab T. 33) erklingen alle vier Stimmen nacheinander mit einer Abwandlung dieses Motivs: Nun absteigend und als reiner Moll- oder Durdreiklang (T. 33) erscheint es als Antwort auf das vorher erklingende fragende Motiv (T. 27–32):

(Es) (D<sup>9></sup>) [S] D<sup>7</sup>  
 (c) (D<sup>9></sup> ———<sup>8</sup>)<sub>3</sub> D<sup>9></sup> ———<sup>8</sup> D<sub>3</sub> D D t s

Notenbeispiel 8.158: ChecAg27, *Agnus Dei et Communio* T. 27–35

Auch die Harmonik unterstützt diese Wirkung: Bis Takt 27 steht der Satz in Es-Dur, während der Takte 27 bis 30 schwankt die Tonart zwischen Es-Dur und c-Moll, und mit dem Eintreten des Motivs als reinem Dreiklang in Takt 33 ist die neue Tonart c-Moll gefestigt, wenn auch durch Orgelpunkte, chromatische Fortschreitungen und einen Trugschluss in Takt 37 sogleich wieder stark verschleiert.

Im folgenden imitatorischen Satz wird das Wort „sempiternam“ durch lange Töne bildhaft dargestellt. Diese Wirkung wird jedoch durch die Instrumentation, Begleitung, Melodik, Rhythmik sowie Harmonik in Frage gestellt: Erstmals erklingen hier die Pauken mit leisen Wirbeln, und die Streicher spielen Achtelrepetitionen, wodurch eine unterschwellige Unruhe erzeugt wird. Es erfolgen mehrere Ausweichungen, ein Trugschluss (in Takt 37 auf dem Wort „requiem“), und es erklingen zahlreiche Zwischendominanten. Weiterhin weisen sowohl Chorsatz als auch Orchesterbegleitung vorwiegend chromatische Linien auf, wodurch auch eine harmonische Instabilität entsteht. Rhythmisch erscheinen hier verstärkt Synkopen, wodurch der Taktschwerpunkt und das Metrum verschleiert werden. Somit wird hier, wie bereits an entsprechenden früheren Stellen des Werkes, die Sicherheit der „ewigen Ruhe“ in Frage gestellt und deren positive Aspekte eher angezweifelt.

Die *Communio* besteht aus zwei fast gleichen Teilen und einem dritten anders gestalteten Abschnitt. Es erfolgt kein Rückgriff auf den entsprechenden Abschnitt im *Introitus*, auch ist keine motivische oder sonstige Verbindung festzustellen. In der gesamten *Communio* wird die Begleitung mithilfe von Chec17 gestaltet, hier aber erklingt nur jeweils der erste Takt des Motivs, der dann anders weitergeführt wird; dieser Takt wandert dabei durch die einzelnen Orchesterstimmen. In den ersten beiden Teilen (T. 50 ff. sowie 57 ff.) findet eine ähnliche Steigerung wie in den drei „Agnus Dei“-Anrufungen statt, hier jedoch in noch extremerer Form: Innerhalb von drei Takten steigert sich die Dynamik vom *pianissimo* zum *forte*; dabei erklingen in den Takten 53 und 54 bzw. 61 und 62 aufsteigende Dreiklänge in den Violinen, Fanfaren in den Blechbläsern und laute Paukenwirbel. Hier erfolgt eine eindrucksvolle bildhafte Darstellung des Lichts. Der Höhepunkt liegt allerdings auf dem Wort „aeterna“, nicht auf „Lux“; bis zum Wort „Domine“

erfolgt ein ebenso rascher dynamischer wie melodischer Rückgang, und auch die Bläser und Pauken verstummen schnell nacheinander. Die zweite Phrase mit den Worten „cum sanctis tuis in aeternum“ ist genauso gestaltet: Hier liegt der Höhepunkt auf dem Wort „tuis“; es werden in äußerst verhaltener Weise die Worte „quia pius es“ angefügt. Der homophone, von Pausen durchbrochene Chorsatz wird von einem Wechselspiel in den Streichern begleitet, die einander jeweils mit dem ersten Takt von Chec17 ablösen. Dieses Wechselspiel wird während des letzten Teils bis Takt 82 weitergeführt, so dass die Begleitung zwar leise, aber sehr lebendig wirkt. Der Chor dagegen singt ab Takt 68 nur noch als einzigen Ton ein c in verschiedenen Lagen, verstärkt durch einen Orgelpunkt c in den tiefen Streichern, der bis zum Schluss beibehalten wird. Der Chorsatz ist hier imitatorisch, aber nur in rhythmischer Hinsicht, da hier ebenfalls ein Motiv (als neues Motiv Chec18) durch die Stimmen wandert. Dieses Motiv fand bereits in *Goss-ecGMM* Verwendung – es entspricht im Prinzip Go3 – und ist nur je nach erklingendem Text („Requiem aeternam“, „dona eis Domine“, „et lux perpetua“ oder „luceat eis“) rhythmisch leicht abgewandelt.



Notenbeispiel 8.159: Chec18, *Agnus Dei et Communio* T. 68 ff.

Der Schluss des Satzes und damit des Werkes steht ganz im *pianissimo*; es erfolgt auch kein gemeinsamer Schluss des Chores, sondern die Chorstimmen klingen nacheinander aus. Ab Takt 71 klingt der Satz auch harmonisch aus, da hier über dem Orgelpunkt c nur noch die Mollsubdominante f-Moll und die Durtonika C-Dur im Wechsel erklingen, also ein ausgedehnter Plagalschluss. Dieser Schluss wirkt durch die Mischung von Moll und Dur weder ganz positiv noch ganz resigniert und durch die plagale Wirkung sehr „sakral“. Das Werk endet in vollständiger Ruhe.

### 8.7.6 Cherubini: *Agnus Dei und Communio* (d-Moll)

Wie schon in *CherubiniRc* sind auch in *CherubiniRd* *Agnus Dei* und *Communio* zusammen in einem Satz vertont. Die Gewichtung ist etwas anders, da hier beide Abschnitte fast genau gleich lang sind. Die Besetzung des Orchesters ist ähnlich wie in *CherubiniRc*; hier ist die Holzbläsergruppe um Piccoloflöten erweitert. Beide Teile stehen in der Grundtonart des Werkes d-Moll und besitzen die gleiche Taktart,  $\frac{3}{4}$ -Takt, sowie das gleiche Tempo, *Lento*. Wie schon in *CherubiniRc* unterscheiden sie sich also nicht durch äußerliche Merkmale.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

Der Satz besitzt folgende Struktur:

|            |              |                     |                        |            |      |
|------------|--------------|---------------------|------------------------|------------|------|
| 1-72,1     | Agnus Dei    |                     |                        |            |      |
| 1-15       | Agnus I      | Tutti -Pk           |                        |            |      |
| 1-4        | Einleitung   | Str                 |                        | d          | (GS) |
| 4-9,2      | Chor TTTB    | Tutti -Pk           | „Agnus ... mundi“      | d          | (GS) |
| 9,3-14,1   | Chor         | a cappella          | „dona eis requiem“     | d - a      | (GS) |
| 13,2+-15   | Überleitung  | Fg, Pos, Vc         |                        | a - d      | (GS) |
| 15-28      | Agnus II     | Tutti -Pk           |                        |            |      |
| 15-18      | Einleitung   | Str                 |                        | d          | (GS) |
| =1-4       |              |                     |                        |            |      |
| 18-23,2    | Chor         | Tutti -Pk           | „Agnus ... mundi“      | d          | (GS) |
| =4-9,2     |              |                     |                        |            |      |
| 23,3-28,1  | Chor         | a cappella          | „dona eis requiem“     | d - F      | (GS) |
| ≈9,3-14,1  |              |                     |                        |            |      |
| 27,2+-29,1 | Überleitung  | Fg, Pos, Vc         |                        | F - d      | (GS) |
| ≈13,2+-15  |              |                     |                        |            |      |
| 29-72,1    | Agnus III    |                     |                        |            |      |
| 29-32      | Einleitung   | Str                 |                        | d          | (GS) |
| =1-4       |              |                     |                        |            |      |
| 32-37,2    | Chor         | Tutti -Pk           | „Agnus ... mundi“      | d - g      | (GS) |
| =4-8,2     | ab 36 anders |                     |                        |            |      |
| 37,3-72,1  | Chor         |                     | „dona ... sempiternam“ |            |      |
| 37,3-42,1  | Chor         | a cappella          | „dona eis requiem“     | g - B - c  | (HS) |
| ≈9,3-14    |              |                     |                        |            |      |
| 42,2-72,1  | Chor         | Fg, Pos, Pk,<br>Str | „dona ... sempiternam“ | c - Es - d | (GS) |
| 72-144     | Communio     |                     |                        |            |      |
| 72         | Überleitung  | Tutti               |                        | d - F      |      |
| 72,2+-88,1 | Chor TTTTB   | Tutti               | „Lux ... aeterna“      |            |      |
| 72,2+-80,1 | Chor         | Tutti               | „Lux ... Domine“       | F - B      | (HS) |
| 80,2-88,1  | Chor         | Tutti               | „Cum ... aeternum“     | B - g - B  | (GS) |
| 88,2+3     | GP           |                     |                        |            |      |
| 89-102     | Chor         |                     | „quia ... es“          |            |      |
| 89-92      | TI           | Ob                  | „quia ... es“          | B          |      |
| 92,3       | GP           |                     |                        |            |      |
| 93-96      | TII          | Cl                  | „quia ... es“          | B          |      |
| 96,3       | GP           |                     |                        |            |      |
| 97-102     | B            | Fg                  | „quia ... es“          | B - d      |      |
| 99,3-130   | Chor         | Tutti               | „Requiem ... eis“      |            |      |
| ab 99,3    | Überleitung  | Str                 |                        | d          |      |

|           |           |       |                   |       |      |
|-----------|-----------|-------|-------------------|-------|------|
| 103,3-130 | Chor      | Tutti | „Requiem ... eis“ | d - D | (GS) |
| 128-144   | Nachspiel | Tutti |                   | d     | (GS) |

Wie schon in anderen Sätzen Cherubinis beobachtet, ist auch hier ein wesentliches Merkmal, dass sich keine klar getrennten Abschnitte feststellen lassen; instrumentale Teile und Vokalteile gehen ineinander über und überschneiden sich an den Übergängen um mehrere Takte. So ist auch hier der Satz fließend, schweifend, obwohl in harmonischer Hinsicht durchaus Schlussbildungen vorhanden sind.

Der erste große Abschnitt des Satzes, das *Agnus Dei*, ist wie in *CherubiniRc* dreiteilig, wobei die Teile sich ebenfalls sehr ähnlich sind und der dritte Teil erweitert ist. Genau wie in *CherubiniRc* sind hier jeweils die ersten Phrasen der drei Anrufungen identisch; jeweils die zweite Phrase „dona eis requiem“ ist prinzipiell gleich in imitatorischem Satz vertont, moduliert aber jeweils in andere Tonarten; die Ein- und Überleitungen sind jeweils gleich, und nach der dritten Anrufung erfolgt bei der textlichen Erweiterung „sempiternam“ auch musikalisch eine – recht umfangreiche – Erweiterung. Somit wählt Cherubini in seinen beiden Vertonungen die gleiche Struktur.

Alle drei Anrufungen werden von einer Einleitung der Streicher vorbereitet, die aus zwei in Gegenbewegung geführten Tonleitern in den Außenstimmen der Streicher mit Harmonisierungen in den Mittelstimmen besteht:

VI, Vla

Vc, Cb

(d) t s  $D_3^{9>}$  ( $D_7^{9>}$ ) s  $D_5^{9>}$   $D^6$   $s^6$  D t

Notenbeispiel 8.160: *Ched10, Agnus Dei T. 1–4*

Die aufsteigende Leiter in der ersten Violine vereinigt mehrere Arten der Tonalität in sich: Die ersten drei Töne sind diejenigen einer D-Dur-Leiter, dann folgt ein chromatischer Teil, und schließlich endet die Leiter in harmonischem d-Moll. Solche Leiter-elemente prägen die Melodik im gesamten Satz. Weiterhin fällt die große harmonische Dichte auf, da jede Viertelnote einzeln harmonisiert ist. Die anschließenden Chorteile sind ebenfalls in dieser Weise harmonisiert, und auch dieses Merkmal zeichnet den gesamten Satz aus. Die häufig in der Romantik verwendete großflächige Harmonisierung ist hier also nicht anzutreffen.

Der Chorsatz ist in allen drei „Agnus Dei“-Anrufungen homophon und vom Orchester tutti (in den ersten beiden Anrufungen lediglich ohne Pauken) begleitet, wobei der

akkordische Chor- und Bläsersatz durch Achtelfiguren der Violinen und Violen aufgelockert und belebt wird. Jeweils in der zweiten Hälfte dagegen beginnt das „dona eis requiem“ imitatorisch, so dass die Bitte „dona“ hervorgehoben wird, und erklingt hier *a cappella*, wodurch ein besonders intensiver Ausdruck entsteht. Durch die große Orchesterbesetzung, die Achtelfiguren, die Dynamik *forte* und den homophonen Satz wirken die „Agnus Dei“-Abschnitte eigentlich sehr prachtvoll und preisend, Harmonik und Melodik dagegen trüben den positiven Eindruck und erzeugen eher einen flehenden, zerknirschten Charakter. Diese Ambivalenz ist bereits zu Beginn der Einleitung durch die aufsteigende, zunächst in Dur stehende Linie einerseits und die chromatische Linie in Gegenbewegung andererseits hörbar. Die Bitte „dona eis requiem“ dagegen wirkt zart und verhalten. Auch dies entspricht der Gestaltung in *CherubiniRc*, wobei die Reduzierung der Orchesterbesetzung im „dona eis“ hier so weit geht, dass die Instrumente erst während des Schlusses jedes der drei Teile wieder in Form einer kurzen Holzbläserüberleitung vom Vokalteil in die nächste Streichereinleitung (T. 13 ff. und 27 ff.) erklingen. Auch in dieser Überleitung ist die Gegenbewegung von verschiedenen Linien wieder aufgenommen.

In der Erweiterung der dritten Anrufung ab Takt 42 erklingen zunächst sehr kurze homophon-akkordische Choreinwürfe im Wechsel mit Akkorden der hohen Streicher, wobei die Worte „sempiternam“ und „dona eis“ wiederholt werden; ab Takt 49 geht die Bassstimme allmählich in einen durchgehenden Orgelpunkt über, durch den die „ewige Ruhe“ symbolisiert wird. Über diesem Orgelpunkt erfolgen weitere Einwürfe der Tenorstimmen. Diese Einwürfe bilden eine aufwärts gerichtete Sequenz, und nun treten auch wieder Fagotte, Posaunen, Pauken und tiefe Streicher hinzu, so dass eine Steigerung durch die Instrumentation, den verdichteten Satz, die Harmonik und die Melodik erzeugt wird. Ab Takt 64 wechselt das Satzprinzip noch einmal: Ein neues melodisches Motiv wird im bereits bekannten Satzprinzip 1 abwechselnd im ersten und zweiten Tenor gesungen, während der Bass seine Orgelpunktstimme fortführt. Dieses neue Motiv greift textlich nun wieder auf das Wort „requiem“ zurück und betont es mithilfe eines sehr hohen Spitztones und darauffolgenden großen Sprunges. Dieser Sprung fällt im ansonsten weitgehend linear gehaltenen Satz umso mehr auf. So wird das so oft wiederholte Adjektiv „sempiternam“ zum Schluss noch einmal mit seinem Bezugswort, dem Schlüsselwort des gesamten Werkes, in Zusammenhang gebracht.



Notenbeispiel 8.161: Ched11, *Agnus Dei* T. 64–65

Das Wort „sempiternam“ gewinnt durch diese ausführliche Vertonung an Bedeutung, ebenso das Wort „requiem“ durch die motivische und melodische Gestaltung. Gleichzeitig wird an dieser Stelle von d-Moll nach F-Dur moduliert, die Bewegung im Orchester nimmt zu (von Achtel- zu Sechzehntelfiguren und Tremoli), und es erfolgt ein *cre-*



absolut überzeugt von der Gnade Gottes, oder als beginnender und sich verstärkender Zweifel. Die Harmonik und der weitere Fortgang des Satzes sprechen eher für die zweite Deutung: In klarem B-Dur beginnend, weicht die dritte Phrase ab und moduliert nach d-Moll zurück – über einem durchbrochenen Orgelpunkt A (also dominantisch) des Chorbasses und des Kontrabasses setzen die Streicher mit kurzen Seufzermotiven wieder ein und harmonisieren den Satz, der mehrere Takte lang in einer unaufgelösten, schwebenden Kadenz verharrt, ehe der nächste Abschnitt mit einer Auflösung in die Tonika beginnt: Die Worte „Requiem aeternam“ erklingen in d-Moll im *pianissimo*, das Wort „requiem“ durch Paukenwirbel begleitet, die das Bild der „Ruhe“ auch hier wieder stören und Zweifel daran erkennen lassen. Der Hoffnung auf Gnade steht die Furcht vor dem Ungewissen gegenüber. Es handelt sich hier um eine neue Gestaltung des Antiphontextes; es gibt keine Rückgriffe oder Bezüge zum *Introitus*.

Dieser letzte Teil bleibt harmonisch in den Grundakkorden von d-Moll; der Satz ist äußerst klar strukturiert: Der Chorsatz erklingt im Satzprinzip 1, die Streicher begleiten durchgängig mit der bereits beschriebenen Seufzermotivik. In regelmäßigen Abständen fallen Paukenwirbel ein und erzeugen Unruhe. Darüber entfalten sich die Bläserstimmen: Von Takt 105 bis 120 erklingen einzelne Töne, die aber in aufsteigenden gebrochenen Dreiklängen durch alle Bläserstimmen wandern; dieser Anstieg erfolgt zweimal, dann vereinigen sich die Bläserstimmen, die Streicher steigen in diesen Satz ein, es erfolgt ein *crescendo* vom *pianissimo* zum *forte*. Auch die beiden Tenorstimmen imitieren die aufsteigenden Dreiklänge und münden in lange gehaltene Töne in hoher Lage; das Wort „luceat“ wird dann noch zweimal vom Chorbass als Imitation wiederholt. In Takt 128 wird ein Ganzschluss in D-Dur erreicht. Hier erfolgt eine grandiose Steigerung, ein Aufstieg aus dem „Nichts“ zum ewigen Licht, als Symbolisierung der Auferstehung.

Somit scheint Cherubini nach den zweideutigen und düsteren Klängen nun doch ein positives Ende anzustreben. Jedoch bleibt es nicht dabei: Noch während des Dur-Schlussakkordes des Chors erfolgt wieder ein *decrescendo*, die Besetzung wird reduziert (die Bläser verklingen nacheinander; einige Takte lang, T. 132,2–135,2, spielen nur die Streicher), und das Orchester schreitet sogleich harmonisch weiter fort. Zunächst schwankt die Tonart zwischen Dur und Moll, dann bleibt die Harmonik in d-Moll. Die Schlusskadenz besteht ab Takt 134 nur aus einem Wechsel zwischen Dominante und Tonika und wirkt statisch, da sie über einem während der letzten neun Takte beibehaltenen Orgelpunkt D (also bereits dem Grundton der Tonika) erklingt. Die Schlusstakte werden wieder vom ganzen Orchester, aber im dreifachen *pianissimo*, gespielt, und es gibt auch hier kein gemeinsames Ende, denn die Bläser enden bereits in Takt 143,1, während die Streicher, verstärkt durch das Fagott, noch bis Takt 144,1 den d-Moll-Akkord in Achtelrepetitionen weiterspielen. Der Satz und damit das Werk enden also fast zögernd und recht düster. Wie sich schon durch die Textauswahl angedeutet hat<sup>162</sup>, jedoch vor allem durch die musikalische Gestaltung deutlich wurde, handelt es sich wieder um ein Schwanken zwischen Hoffnung und Resignation, das sich im gesamten Werk ausdrückt.

---

<sup>162</sup> Vgl. Kapitel 7.7.2.

8.7.7 Berlioz: *Agnus Dei und Communio*

Das insgesamt sehr umfangreiche Werk endet mit einem Satz mittlerer Länge. Die Besetzung besteht aus sechsstimmigem Chor (SATTBB), Flöten, Oboen, Englischhorn, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Posaunen, Tuben, Pauken und Streichern, umfasst also wiederum Holz- und Blechbläser, Streicher und Schlagwerk. Im Vergleich zu den mittleren Abschnitten des Werkes ist aber auch die Besetzung eher mittelgroß.

Auch Berlioz vertont *Agnus Dei* und *Communio* zusammen in einem Satz, wobei er nicht nur die Antiphon aus dem *Introitus*, sondern auch einen Teil des Verses „Te decet“ wiederholt<sup>163</sup>. Somit ergibt sich von vornherein eine abgeänderte Einteilung des Satzes.

|               |               |            |                       |            |      |
|---------------|---------------|------------|-----------------------|------------|------|
| 1-79          | Agnus Dei     |            |                       |            |      |
| 1-39          |               |            |                       |            |      |
| 1-12          | Einleitung    | Holz, Vla  |                       | A - C - G  | (HS) |
| 13-36         | Chor          |            | Agnus I               |            |      |
| 13-39 = 2-21  | des Hostias   |            |                       |            |      |
| 13-19         | Chor          | a cappella | „Agnus ... mundi“     | C - h      | (HS) |
| 19-21         | Zwischenspiel | Fl, Pos    |                       | h          | (HS) |
| 22-25         | Chor          | a cappella | „dona eis“            | h - b      |      |
| 25-27         | Zwischenspiel | Fl, Pos    |                       | b          |      |
| 28-30         | Chor          | a cappella | „requiem“             | b          |      |
| 30-32         | Zwischenspiel | Fl, Pos    |                       | b          |      |
| 32-36         | Chor          | Str        | „requiem sempiternam“ | b          | (GS) |
| 36-38         | Nachspiel     | Fl, Pos    |                       | b          | (GS) |
| 39            | GP            |            |                       |            |      |
| 40-82         |               |            |                       |            |      |
| 40-50         | Einleitung    | Holz, Vla  |                       | A - C - Es | (GS) |
| 40-47 = 1-8   |               |            |                       |            |      |
| 51-74         | Chor          |            | Agnus II              |            |      |
| 51-83 ≈ 23-46 | des Hostias   |            |                       |            |      |
| 51-57         | Chor          | a cappella | „Agnus ... mundi“     | Es - g     | (HS) |
| 57-59         | Zwischenspiel | Fl, Pos    |                       | g          | (HS) |
| 60-63         | Chor          | a cappella | „dona eis“            | g - b      |      |
| 63-65         | Zwischenspiel | Fl, Pos    |                       | b          |      |
| 66-68         | Chor          | a cappella | „requiem“             | b          |      |
| 68-70         | Zwischenspiel | Fl, Pos    |                       | b          |      |

<sup>163</sup> Vgl. Kapitel 7.8.2.

## Kapitel 8 Analyse der liturgischen Teile

---

|                               |               |                          |                          |           |      |
|-------------------------------|---------------|--------------------------|--------------------------|-----------|------|
| 70-74                         | Chor          | Str                      | „requiem<br>sempiternam“ | b - g - B | (GS) |
| 74-82                         | Überleitung   | Fl, Pos                  |                          | B         |      |
| 79-112                        | „Te decet“    |                          |                          |           |      |
| 111-200                       | Communio      |                          |                          |           |      |
| 82-172 = 81-171 des Introitus |               |                          |                          |           |      |
| 172-200                       | „Cum sanctis“ |                          |                          |           |      |
| 172-179                       | Chor          | Fg, Pk, Vla,<br>Vc, Cb   | „Cum sanctis“            | C - e     |      |
| 179-185                       | Chor          | Holz, Hr, Vla,<br>Vc, Cb | „quia ... es“            |           |      |
| 179-182                       | S             | Holz, Vla, Vc            | „quia ... es“            | e - G     | (GS) |
| 183-185                       | Chor          | Holz, Hr, Vla,<br>Vc, Cb | „quia ... es“            | G         | (GS) |
| 185-200                       | Chor          | Tutti                    | „Amen“                   | G         | (GS) |

In diesem Satz finden sich zwei Reprisen aus früheren Sätzen des Werkes. Das *Agnus Dei* ist eine nur geringfügig abgewandelte Version des *Hostias*: Als grundlegendes Merkmal ist hier die Taktart verändert; das *Agnus Dei* steht im  $\frac{3}{4}$ -Takt, während das *Hostias* im *c*-Takt steht. Die Besetzung ist nur bezüglich instrumentaler Zwischenteile erweitert. Die Form ist im Prinzip bis auf die instrumentalen Zwischenteile ebenfalls gleich.

Die Einleitung, die im *Hostias* nur aus einem einzigen Takt besteht, wird hier auf zwölf Takte ausgedehnt, indem statt des einen Streicherakkordes hier eine Folge von ausgehaltenen Akkorden im Wechsel zwischen Bläsern und Violoncello erklingt, also das gleiche Prinzip in verlängerter Form angewendet wird. Dann aber entspricht der erste Choranteil musikalisch genau dem ersten Teil des *Hostias*, Satz, Instrumentation und Harmonik stimmen überein. Nur der Text ist natürlich verändert: Wo im *Hostias* das Wort „facimus“ hervorgehoben wird<sup>164</sup>, wird hier nun das Wort „sempiternam“ hervorgehoben.

Das anschließende Zwischenspiel ist wiederum verlängert und entspricht weitgehend der Einleitung, woraufhin der zweite Teil des *Agnus Dei* wieder dem zweiten Teil des *Hostias* entspricht. Nur der Schluss ist abgeändert, da hier statt der Wendung nach *b*-Moll und dem Ganzschluss in dieser Tonart nach *B*-Dur moduliert wird, und statt des Ganzschlusses erfolgt hier eine direkte Überleitung in den nächsten Abschnitt, da der Satz an dieser Stelle ja nicht zu Ende ist.

---

<sup>164</sup> Vgl. Kapitel 8.5.6.

Diese Wiederaufnahme eines musikalischen Satzes erfolgte nach Landormy und Hausfater<sup>165</sup> nur wegen des Zeitdrucks, unter dem Berlioz bei der Fertigstellung dieses Werkes stand. Selbst wenn dem so sein sollte, stellt sich die Frage, warum er dann gerade das *Hostias* als Vorlage wählte. Möglich wäre es, dass er den inhaltlichen Zusammenhang zwischen der Darbringung der Opfertgaben und der Anrufung des „Lamm Gottes, das die Sünde der Welt trägt“ zeigen wollte.

Die Reprise dieses Satzes hat formal zur Folge, dass die liturgische dreiteilige Struktur aufgegeben wird und stattdessen die Anrufung nur zweimal, dafür aber in beiden Fällen mit der Endung „sempiternam“ erklingt, die durch die musikalische Gestaltung noch besonders betont wird (s. o.). Auch wird das Wort „requiem“ als einziges Wort jeweils wiederholt, so dass der Schwerpunkt und auch der musikalische Höhepunkt der beiden Teile auf diesem Aspekt liegt und weniger auf der Anrufung zu Beginn des Textes.

Bei dem eingefügten Abschnitt „Te decet hymnus“ und dem ersten Teil der *Communio* handelt es sich um eine wörtliche Reprise aus dem *Intritus*. Erst im Schlussteil ab der Textzeile „Cum sanctis tuis“ erscheint neues musikalisches Material. Allerdings vertritt Rushton die Ansicht, dass dieser Teil (T. 172–178) aus dem *Kyrie* entlehnt wurde<sup>166</sup>; dies scheint aber nur dadurch gerechtfertigt, dass hier der Chor wie im *Kyrie unisono* den Ton g singt. Das alleine stellt jedoch keine sehr starke Beziehung zwischen den beiden Teilen her, zumal hier ein anderer Rhythmus erscheint und mehrere Chorphrasen im Wechsel mit Akkorden der tiefen Streicher und Fagott sowie Paukenschlägen erklingen, das *unisono* also durch Harmonien aufgelockert wird, wodurch doch ein anderer Eindruck entsteht.

Der folgende, ebenfalls sehr kurze Abschnitt „quia pius es“ moduliert von e-Moll nach G-Dur zurück. Dieser akkordische Satz, gespielt von Holzbläsern und tiefen Streichern, wirkt sehr zurückhaltend und verschwindet fast zwischen den umfangreichen, monumentalen anderen Satzteilen.

Das abschließende „Amen“ nimmt wieder wesentlich mehr Raum ein, weist eine größere Besetzung auf und ist viel bewegter. Der Chor singt homophon sechsmal das Wort „Amen“, dabei wird er von den Holzbläsern und Posaunen verstärkt. Die Pausen zwischen den Chorausrufen werden von den Pauken gefüllt. Durchgehend erklingen dabei auf- und absteigende gebrochene Dreiklänge in den Streichern, die eine Art melodische Wellenbewegungen erzeugen, die mit dem Wort „Amen“ an- und wieder abschwellen:

---

<sup>165</sup> Vgl. [Landormy 1944, S. 169] und [Hausfater 1995, S. 494].

<sup>166</sup> [Rushton 2001, S. 205]

The musical score is arranged in four systems. The first system, labeled 'Bläser', consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwinds play sustained chords. The second system, labeled 'Pk', is a single staff with a common time signature (C), showing a single note followed by a triplet of eighth notes marked with a *p* dynamic. The third system, labeled 'Chor', consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics 'A - men,' are written below the notes. The fourth system, labeled 'Str', consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The strings play a triplet of eighth notes that gradually slows down and ends with a tremolo chord.

Notenbeispiel 8.163: BerAg186, *Agnus Dei* T. 186 ff.

Dabei bleibt der Satz in G-Dur, und mit einer ausgedehnten Kadenz klingt der Satz allmählich aus. Die Lautstärke nimmt vom *piano* über *pianissimo* mit der Vorschrift *perdendo* bis zum dreifachen *piano* ab, die Triolenbewegung der Streicher verlangsamt sich ab Takt 196 zu Achteln und mündet schließlich in einen gehaltenen Tremolo-Akkord. Nach dem Schluss des Chors und der Bläser erfolgt nur noch die Wiederholung der Tonika in den Streichern im *pizzicato*, von Paukenschlägen verstärkt. So endet dieses extrem umfangreiche, monumentale Werk in äußerster Zurückhaltung und Ruhe.

### 8.7.8 Zusammenfassung

Bezüglich der hier behandelten Textabschnitte gibt es mehrere Möglichkeiten der formalen Gestaltung: Die vollständige oder nur teilweise Vertonung eines oder beider Teile, die Zusammenfassung in einem Satz oder die Aufteilung in mehrere Sätze sowie ver-

schiedene Arten der Binnenstrukturierung. In den analysierten Werken sind die meisten dieser Möglichkeiten vertreten: In *CharpentierMM* ist nur das *Agnus Dei* vertont, in *GillesMM* und *CampraMR* beide Teile in zwei separaten Sätzen, in *GossecGMM* sogar in drei Sätzen, und in *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM* sind beide Teile in einem Satz zusammengefasst. Also ist auch hier mit der zeitlichen Entwicklung die Tendenz zunächst zur Aufteilung in mehr Einzelsätze und dann wieder zur Zusammenfassung zu bemerken.

Die Werke besitzen die folgenden Satztlängen:

| Werk:              | <i>Agnus</i> | <i>Communio</i> |
|--------------------|--------------|-----------------|
| <i>GillesMM</i>    | 90           | 119             |
| <i>CampraMR</i>    | 72           | 288             |
| <i>GossecGMM</i>   | 33           | 237+174         |
| <i>CherubiniRc</i> | 50           | 37              |
| <i>CherubiniRd</i> | 71,33        | 72,66           |
| <i>BerliozGMM</i>  | 78           | 122             |

Hier sind die Proportionen bemerkenswert: Das *Agnus Dei* ist in fast allen Fällen, jedenfalls im Falle der separaten Sätze, kürzer als die *Communio*; eine Ausnahme bilden nur die Vertonungen Cherubinis, denn in *CherubiniRd* sind beide Teile fast gleich lang, und in *CherubiniRc* sind die Verhältnisse sogar umgekehrt. Den Extremfall bildet *GossecGMM*; dies Werk ist durch die Aufteilung der *Communio* in weitere zwei Einzelsätze sowieso eine Ausnahme. In fast allen Werken ist also der Teil des *Ordinarium missae* wesentlich kürzer vertont als der des *Proprium missae*, ähnlich wie im Falle von *Intritus* und *Kyrie* sowie auch *Sanctus* und *Pie Jesu*. Die dem Requiem eigenen Abschnitte werden somit bevorzugt behandelt.

Innerhalb des *Agnus Dei* ist in einigen Fällen die liturgisch verlangte Dreiteiligkeit anzutreffen, so in *CharpentierMM* (mit ABA-Form), *GillesMM* (allerdings entsprechen hier die textliche Dreiteiligkeit und die musikalische Zweiteiligkeit einander nicht!), *CherubiniRc* und *CherubiniRd*, in *CampraMR* eine modifizierte Form mit einer Verdoppelung der dreiteiligen Form. In *GossecGMM* und *BerliozGMM* herrschen andere Formen vor. Somit ist hier ein erstaunlich freier Umgang mit der liturgischen Form zu beobachten, der den allgemeinen Konventionen entgegensteht, nach denen nicht nur die Dreiteiligkeit zu beachten ist, sondern meist sogar drei gleiche oder sehr ähnliche Teile vertont werden. Dies ist aber in keinem der Werke der Fall. Cherubini berücksichtigt dies noch am meisten, jedoch erzielt er durch Veränderungen jeder der Anrufungen eine Entwicklung und Steigerung innerhalb des *Agnus Dei*, die ansonsten in diesem Textabschnitt selten zu beobachten ist.

Bezüglich der Tutti-Solo-Aufteilung lassen sich kaum verallgemeinernde Feststellungen treffen; es gibt ganz unterschiedliche Möglichkeiten: Chor – Solo – Chor in *CharpentierMM*, Agnus I und II als Solo, Agnus III als Chor in *GillesMM*, Agnus I bis III als Solo, IV bis VI als Wechsel von Chor – Solo – Chor in *CampraMR*, und die Vertonungen

in *GossecGMM*, *CherubiniRc*, *CherubiniRd* und *BerliozGMM* sind ausschließlich chorisch. Immerhin lässt sich eine leichte Bevorzugung des Chors im Vergleich zu solistischen Vertonungen beobachten.

Als Tonart wird die Grundtonart des jeweiligen Werkes gewählt, als Taktarten werden gerade Taktarten in Verbindung mit langsamen Tempi verwendet.

Allgemein zu beobachten sind bestimmte Arten der Textgestaltung: Die Anrufung „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ und die Bitte „dona eis requiem“ sind deutlich voneinander abgehoben und kontrastieren in Satz, Dynamik, Besetzung und Motivik. Weiterhin wird, wie bereits in den vorhergehenden Abschnitten, das Wort „dona“ – meist durch imitatorische Satzarten – hervorgehoben. Das am Ende angefügte „sempiternam“ wird musikalisch nicht nur kurz angefügt, sondern häufig als separater Abschnitt und besonders umfangreich und auffallend gestaltet.

Die *Communio* ist meist in mehrere Abschnitte unterteilt, wobei die musikalischen Abschnitte an den textlichen orientiert sind, also „Lux aeterna“, „Requiem“ und „Et lux perpetua“; zusätzliche Einschnitte finden sich bei der Zeile „Cum sanctis tuis“ sowie insbesondere bei „quia pius es“. Diese Zeile ist meist kontrastierend und besonders eindringlich vertont.

Insgesamt sind die Bilder der ewigen Ruhe wie auch des ewigen Lichtes in ähnlicher Weise wie in den ersten Sätzen der Werke dargestellt. Direkte Rückbezüge zum *Introitus* oder *Graduale* sind hier erstaunlicherweise fast gar nicht zu finden; lediglich in *BerliozGMM* gibt es Wiederaufgriffe mehrerer anderer Sätze.

Traditionelle Schlussfugen sind ebenfalls nicht sehr oft vertreten, nämlich nur in *CampraMR* und *GossecGMM*, also den beiden mittleren Werken. Ansonsten klingen die Werke meist sehr ruhig aus.

## 8.8 Responsorium

Das Responsorium ist in keinem der betrachteten Werke vertont, was eine allgemeine Tendenz widerspiegelt, da es innerhalb aller vorliegender Werke<sup>167</sup> überhaupt nur zweimal vertont ist; der Textteil „In paradisum“ ist in keinem dieser Werke vertont.

---

<sup>167</sup> Siehe Kapitel 6.2.

# Kapitel 9

## Ergebnisse

Die in den vorangehenden Kapiteln dieser Untersuchung erreichten und dort im Einzelnen belegten Ergebnisse – sowohl was die Requiemvertonungen im Allgemeinen als auch die im Einzelnen analysierten Werke betrifft – werden nun abschließend im Zusammenhang dargestellt. Insbesondere wird die beobachtete Entwicklung über den betrachteten Zeitraum dargelegt; dabei werden sowohl der musikalische Stil (Orchestrierung, Satztechnik, Vokalstimmen, Harmonik) als auch den Text betreffende Phänomene (Wort-Ton-Verhältnis, Textausdeutung, Schwerpunkte) berücksichtigt.

Hervorzuheben sind bei der Formulierung der Ergebnisse einerseits hervorstechende Eigenschaften von Einzelwerken, wobei besonders ins Auge fallende Auffälligkeiten und Abweichungen von allgemeinen Normen gezeigt werden, andererseits sind natürlich vor allem die – in den französischen Werken teilweise auffallend früh einsetzenden – allgemeinen Entwicklungen und typisch französische Vertonungskonventionen von Interesse.

Insgesamt ist im Verlauf des betrachteten Zeitraums eine sehr starke Entwicklung zu beobachten, die dem allgemeinen Fortgang der Musikgeschichte auf keinen Fall nachsteht, sondern ihm erstaunlicherweise sogar in bestimmten Aspekten vorausgeht.

Ganz allgemein kann allerdings für die französische Kirchenmusik die Feststellung als gerechtfertigt gelten, dass sie eher konventionell und der Tradition verhaftet und an althergebrachten Regeln orientiert ist. Auf dem Gebiet der Kirchenmusik gab es nur selten gravierende Einschnitte oder Umbrüche; Neuerungen konnten sich meist nur zögernd durchsetzen, wie bereits im Kapitel über die französische Kirchenmusik, Kapitel 5.3, allgemein festgestellt wurde. Jedoch muss auch hier die kritische Frage gestellt werden, ob diese auf dem bisherigen Forschungsstand und auf dem bislang bekannten Repertoire gründenden Erkenntnisse eventuell durch eine Beschäftigung mit den noch unbekanntem oder wenig verbreiteten Werken korrigiert werden könnten.

Zumindest die Requiemvertonungen bilden bezüglich der angenommenen Konventionalität eine Ausnahme: Im 18. Jahrhundert gab es bereits sehr individuelle Vertonungen, die ihrer Zeit weit voraus waren. Dadurch stellten sie nicht nur zur sonstigen französischen Kirchenmusik einen Gegensatz dar, sondern auch zur Requiemvertonung im übrigen Europa. In Süddeutschland, Österreich und Italien blieben auch oder gerade die Requiemvertonungen eher der Tradition verhaftet und wiesen eine ziemlich ein-

heitliche Musiksprache und gleiche musikalische Elemente auf<sup>1</sup>. Es gibt einige wenige Ausnahmen wie etwa das *Requiem* in d-Moll von Wolfgang Amadeus Mozart; dabei wurde allerdings in der in dieser Arbeit vorgenommenen Analyse ja bereits festgestellt, dass Mozart zumindest die *Grande Messe des Morts* von Gossec kannte und sich an mehr als einer Stelle daran orientiert hat, gerade die bei Mozart vermeintlich auftretenden Neuerungen betreffend. Dagegen waren die Requiemversionen in Frankreich schon sehr individuell geprägt und zeigten jeweils früh eigene Züge und individuelle Ideen.

Gerade die „modernen“ Werke hatten Auswirkungen auf die Entwicklung der Gattung im restlichen Europa; wie erwähnt hatte Gossecs Requiemversion Mozart bei der Komposition seines *Requiem*s in d-Moll entscheidend beeinflusst, und da sich an Mozart wiederum zahlreiche Komponisten orientiert haben (wenn nicht zu Lebzeiten, so doch später im 19. Jahrhundert), kann Gossecs Werk als Ausgangspunkt für bestimmte Entwicklungen der Requiemversion in ganz Europa angesehen werden.

Wie schon in der Begründung der Werkauswahl beschrieben, haben die kleineren „Gelegenheitswerke“ wenig oder gar keine besonderen Merkmale aufzuweisen; sie konnten auch wegen ihrer geringen Verbreitung und dem daraus resultierenden fehlenden Bekanntheitsgrad keine Bedeutung für die Weiterentwicklung der Gattung haben. Sie weisen auch wenig typisch französische Versionsmerkmale auf – zumindest auf musikalischer Ebene, denn den Text betreffend sind die zahlreichen lokalen Textvarianten erstaunlich. Gerade diese Vielfalt aber verhinderte natürlich eher eine gemeinsame Entwicklung. Auf diesem Niveau unterscheiden sich die süddeutschen, österreichischen, italienischen und französischen Werke in musikalischer Hinsicht nicht gravierend voneinander.

Im Folgenden soll zunächst anhand der genau analysierten Werke die Entwicklung nachgezeichnet werden.

Nach den biographischen und werkbezogenen Angaben in der Literatur war gerade Charpentier kein typisches Beispiel eines Komponisten seiner Zeit, sondern entfernte sich vom allgemein anerkannten Stil, indem er ungewohnt und experimentell komponierte und italienische Einflüsse in seinen Kompositionsstil übernahm. Damit war er seinen Zeitgenossen unbequem und seine Musik teilweise nicht anerkannt. Wie sich gezeigt hat, besitzen in Charpentiers Werk der vertonte Text und die Musik fast durchgehend die gleiche Intention; der Text ist schon mit deutlichen Gewichtungen gestaltet, und die Musik verstärkt diese textliche Deutung. Darüber hinausgehend zeigen sich bei Charpentier aber auch schon Textgestaltungen durch rein musikalische Mittel, was in der allgemeinen Entwicklung sonst erst sehr viel später auftrat. Ein weiteres Merkmal, durch das Charpentier seiner Zeit voraus war, ist die festgelegte Instrumentation der obligaten Stimmen, die er explizit in seinen Handschriften notierte. Weiterhin zeigt sich bereits in Ansätzen ein – sich später in Frankreich etablierender – fließender Stil mit verwischten Übergängen der einzelnen Abschnitte ohne klare Trennungen, die den Fortgang der Musik hemmen würden.

---

<sup>1</sup> Siehe Kapitel 4.

---

Die Werke sowohl von Lully als auch von Gilles wirken insgesamt noch ziemlich konventionell; die Musik entspricht dem Stil der Zeit, indem sie dem Generalbassstil verhaftet ist und auch in den obligaten Stimmen noch eine freie Instrumentation zulässt. Um 1700 herum war der Kirchenstil noch nicht besonders ausgeprägt; es gab zahlreiche gattungsübergreifende Stilmerkmale. So finden sich gerade in der eher konventionellen französischen Kirchenmusik, auch in den Requiemvertonungen, Tanzsätze, da der Tanz in Frankreich eine besondere Rolle spielte. Dies wird auch bei Lully und Gilles deutlich. Allerdings wurden auch diese Tanzsätze schon in Zusammenhang mit dem jeweiligen Text gebraucht, beispielsweise in *GillesMM* an der Stelle „Et lux perpetua“, wo ein heiterer Charakter zur Textaussage passt. Hervorhebungen von Textinhalten geschehen in diesen beiden Werken vor allem durch die reine Textbehandlung in Form von Wiederholungen oder Imitationen, die aber generell durch die Musik verstärkt werden. Darüber hinaus werden einzelne Worte in ihrer direkten Bedeutung bildhaft gestaltet.

Die Komposition Campras ist ein ungewöhnliches Werk: Es ist fast durchgehend äußerst klangschön, besonders unter melodischen Gesichtspunkten; die Melodik ist immer geschmeidig und lyrisch. Dies ist für ein noch in der Hochzeit des Generalbasszeitalters entstandenes Werk eher ungewöhnlich. Das Stück bildet damit einen Gegensatz zu anderen Werken dieser Zeit, die eher bassbetont und auf harmonische Kadenzen ausgerichtet sind und dadurch eine ungelinkere Melodik zeigen. Der Satz ist insgesamt aufgelockert und fließend und wirkt überhaupt nicht mehr archaisch. Campras Werk weist schon deutliche Tendenzen hin zu einem fließenderen, geschmeidigeren Klang und damit zu dem typisch französischen gleitenden, durchkomponierten Stil auf. In Bezug auf die musikalische Aussage zeigt sich hier ein ganz anderer musikalischer Gestus als häufig in Requiemvertonungen zu sehen; der Ausdruck ist sehr verinnerlicht, meist ruhig und gelassen und sogar heiter. Diese Ruhe und Schönheit wirkt kontemplativ und tief gläubig in positiver Weise. Das Wort-Ton-Verhältnis ist sehr ausgeprägt; einzelne Schwerpunkte werden ganz besonders intensiv dargestellt. Im gesamten Werk zeigen sich starke motivische Bezüge zwischen verwandten Textinhalten. Zur Hervorhebung von Textinhalten werden auch Mittel wie die Struktur und der polyphone Satz benutzt. Jedoch zeigen sich nicht nur bildhafte Darstellungen oder Gewichtungen von einzelnen Inhalten, sondern auch bereits Deutungen, die – trotz der insgesamt extrem positiven Darstellung der Inhalte bei Campra – erstmals nicht nur Furcht, sondern auch bereits Zweifel anklingen lassen.

Gossecs Vertonung kann als Meilenstein der Entwicklung bezeichnet werden, da hier viele Neuerungen auftreten, die sich allgemein erst später zeigen und in wesentlich später entstandenen Werken als Innovation der jeweiligen Komponisten angesehen werden; als herausragende Beispiele bezüglich innovativer kompositorischer Aspekte (wie ein komplizierter Satz und eine besondere Klangdichte) sind Mozarts *Requiem* und Beethovens *Missa Solemnis* zu nennen. Auch bei Berlioz anzutreffende Experimente hinsichtlich Besetzung und Raumwirkungen beginnen ansatzweise oder zeigen sich bereits ausgeprägt bei Gossec. Sein Werk zeichnet sich durch absolute Neuheit bezüglich Besetzung, Instrumentation, Raumwirkung und Harmonik aus. Allerdings blieb diese

Tatsache lange Zeit weitgehend unbekannt; etliche seiner neuen Errungenschaften werden den Komponisten viel späterer Werke zugeschrieben.

In der Besetzung experimentiert Gossec mit Raumwirkungen, die erst wieder bei Berlioz erscheinen, außerdem verwendet er bereits extrem große Besetzungen und für seine Zeit unübliche Instrumente wie zahlreiche Blechbläser und Klarinetten.

Weiterhin ist hier erstmals eine erstaunlich subjektive Färbung des Textes bis hin zur Hinterfragung der Inhalte zu beobachten. Nicht nur erfolgt keine Berücksichtigung liturgischer Vorgaben mehr, sondern die Unantastbarkeit der Glaubensinhalte an sich wird in Frage gestellt. Hier spielt auch die Harmonik eine entscheidende Rolle: Teilweise „vorklassisch“, enthält sie auch schon Vorgriffe auf die Romantik in Form von kühnen Wendungen, Chromatik und verminderten Akkorden. Vor allem fallen die zahlreichen Halb- und sogar Trugschlüsse auf, die gerade an Textstellen erscheinen, die eine gefestigte, bestätigende Harmonik verlangen. Dadurch drückt Gossec offenbar seine Zweifel an diesen Textinhalten aus. In diese Richtung zielen auch die Textauslassungen. Insgesamt ist sein Werk von dramatischen und theatralischen Wirkungen geprägt, wobei teilweise im Dienste der Textausdeutung Einbußen der Klangschönheit und Ausgewogenheit in Kauf genommen werden. Dabei werden bildhafte Darstellungen des Textes bevorzugt. Es handelt sich hier erstmals um eine so differenzierte Vertonung, die eine derart starke subjektive Färbung aufweist und darüber hinaus sogar einen innermusikalischen Kommentar des Textes enthält.

Cherubini schuf zwei in Teilen ähnliche, in anderen Punkten aber auch sehr unterschiedliche Werke. Sein erstes Requiem setzt die schon vorher beschriebene Entwicklung zur persönlich gefärbten, eher dramatisch-düsteren Vertonung fort. Hier findet eine sehr intensive Textausdeutung statt, indem nicht nur die dramatischen Bilder musikalisch gestaltet werden, sondern sich auch die Inhalte in Bezug auf ihre Stimmungen und die durch sie hervorgerufenen Empfindungen in der Musik widerspiegeln. Weiterhin findet eine Deutung, aber auch schon eine Wertung und Hinterfragung der Inhalte statt. Dies drückt sich noch wesentlich stärker in seiner zweiten Vertonung aus, die in Bezug auf die verwendeten Mittel auf den ersten Blick eine Umkehr darstellt. Parallel zur allgemeinen Entwicklung der Kirchenmusik wird hier teilweise wieder größere Zurückhaltung geübt; da nur Männerstimmen erklingen, erfolgt eine Besinnung auf alte Traditionen – dies allerdings gezwungenermaßen wegen der Beschränkungen, die Cherubini durch die Pariser Geistlichkeit auferlegt wurden. Damit fand aber dennoch keine Rückkehr zum „klösterlichen, mönchsartigen“ Gesangsstil statt; tatsächlich hat Cherubini diesen äußeren Zwang, nur für Männerstimmen zu schreiben, für einen ganz speziellen Klang genutzt. In der Literatur wird häufig vom dunklen Klang dieses Werkes gesprochen, wobei es sich aber offenbar nur um eine durch die bloße Kenntnis der Besetzung verursachte Annahme handelt: Cherubini schafft es an zahlreichen Stellen des Werkes, einen so hellen Klang und ein so durchsichtiges Klangbild zu schaffen, dass man Frauenstimmen zu hören meint. Somit erfüllte Cherubini zwar die Auflagen, umging aber die klangliche Einschränkung, die zu erwarten gewesen wäre. Weiterhin wird dies Stück – aus den gleichen Gründen – in der Literatur meist als mönchhaft-ruhig und

---

verhalten beschrieben, es ist aber in bestimmten Teilen noch wesentlich dramatischer als seine erste Vertonung. Dies geschieht immer mit sehr subtilen musikalischen Mitteln.

Insgesamt befasst sich Cherubini kaum noch mit einer reinen Textgestaltung, und auch die bildhafte Darstellung einzelner Begriffe steht eher im Hintergrund. Er drückt die Stimmungen des Textes in Musik aus, mehr noch, er gibt das, was direkt nicht mehr im Text vorhanden ist, mit der Musik wieder: die durch den Text erzeugten Empfindungen und sogar seine persönliche Ansicht zu den Textinhalten. Dies wird wesentlich später, zu Ende des 19. Jahrhunderts im Impressionismus, wieder aufgegriffen<sup>2</sup>, findet hier jedoch bereits viel früher in der ersten Hälfte des Jahrhunderts statt: in *CherubiniRc* etwas plakativer und offensichtlicher, in *CherubiniRd* in subtilerer, dabei aber noch entschiedenerer Weise.

Das letzte betrachtete Werk, Berlioz' *Grande Messe des Morts*, beinhaltet wiederum, ebenso wie Gossecs Komposition, verblüffende Neuerungen nicht nur innerhalb der Gattungsgeschichte, sondern in der Musikgeschichte allgemein. Zunächst fällt der extrem freie Umgang mit dem liturgischen Text auf, der nicht auf eine reine Vernachlässigung der Regeln, sondern – wie die Analyse des Werkes gezeigt hat – auf eine starke Beschäftigung mit dem Sujet zurückzuführen ist. Hierzu schreibt Hausfater, er habe wie seine Zeitgenossen der Romantik einen großen Bezug zum Tod und Morbiden gehabt, und sie nennt auch etliche Werke mit diesem Thema (*Ballet des ombres* 1829, *La Dernière nuit de Sardanapale* 1830, *Le Cinq Mai, ou Chant sur la mort de Napoléon* 1834, *Symphonie funèbre et triomphale* 1840, *La Mort d'Ophélie* 1847, Szenen aus *Hamlet* 1848, oder *Roméo et Juliette* 1839)<sup>3</sup>. Dies sind jedoch alles keine liturgischen oder auch nur kirchlichen Werke, sondern Stücke weltlicher dramatischer Gattungen. Teilweise handelt es sich sogar um eine bewusst groteske oder makabre Weise des Umgangs mit diesem Thema; das *Requiem* als liturgisches Werk bildet also eine Ausnahme in dieser Reihe. Durch seine sonstige Art der Behandlung des Sujets erklärt sich aber vielleicht auch der spezielle Umgang Berlioz' mit dem Requiemtext; das Werk zeigt denn auch seine sehr eigene „Religiosität“ – wenn man das überhaupt so bezeichnen kann, da Berlioz ein eher zwiespältiges Verhältnis zum Glauben hatte. Auch Hausfater bringt einige Zitate, die die Gottlosigkeit Berlioz' anprangern<sup>4</sup>. Allerdings erscheint die Textdeutung eher so, als ob Berlioz weniger den Glauben an sich, als vielmehr die Naivität und bestimmte Ideen des ewigen Lebens als Trost (für schlechte Zustände auf Erden?) kritisieren und anzweifeln wollte. Obschon Hausfater meint: «Les intentions de Berlioz sont donc claires. Le texte de la messe des morts est un poème dont il entend traduire tout le potentiel dramatique, au mépris des conventions liturgiques ou musicales.»<sup>5</sup>, scheint diese Sichtweise seines Werkes als bloßes dramatisches und gar nicht religiöses Werk zu einfach zu sein;

---

<sup>2</sup> Beispielsweise bei Claude Debussy.

<sup>3</sup> [Hausfater 1995, S. 459]

<sup>4</sup> Vgl. [Hausfater 1995, S. 459–461].

<sup>5</sup> [Hausfater 1995, S. 463]. „Die Absichten Berlioz' sind deshalb eindeutig. Der Text der Messe des Morts ist eine Dichtung, deren ganzes dramatisches Potential er umsetzen will, unter Missachtung der liturgischen oder musikalischen Konventionen.“ (Übers. der Verf.)

Berlioz' Veränderungen und Interpretation des Requiemtextes sind tiefgreifender und führen zu sehr eigenen Schwerpunktsetzungen.

Hierzu bemerkt Hausfater:

«Berlioz le traite à une échelle universelle et non pas individuelle. Il ne cherche pas à peindre la mort d'un homme, mais l'apocalypse et la fin de l'humanité.»<sup>6</sup>

Seine Textbehandlung, die eine starke Subjektivierung und Individualisierung ausdrückt, legt aber eher den gegenteiligen Schluss nahe.

Dabei legt er seiner musikalischen Umsetzung bereits den stark veränderten Text zugrunde, an dem sich die musikalische Form dann orientiert. Abgesehen von den starken – durch inhaltliche Zusammenhänge begründeten – Umgruppierungen, verändert Berlioz erstmals auch stark den Text an sich durch die Ersetzung der ersten Person Plural (Allgemeingültigkeit) durch die erste Person Singular (persönliche Empfindung), wodurch der Text sehr individuell geprägt wird. Es kann somit kein kollektives Glaubenserlebnis herbeigeführt werden, sondern es handelt sich vielmehr um den Ausdruck persönlicher Ängste.

Auch musikalisch zeigen sich extreme Innovationen, die aber teilweise die Experimente Gossecs weiterführen, so die Experimente mit Raumwirkungen und die Aufstellung der zusätzlichen Orchester. Die insgesamt sehr großen Besetzungen werden meist mit den neu entstandenen Traditionen in der Revolution erklärt<sup>7</sup>, jedoch finden sich deren Anfänge ebenfalls bereits bei Gossec. Diese Dimensionen übertrifft Berlioz allerdings noch bei weitem, vor allem beim Einsatz der Blechbläsergruppen und des verschiedenen Schlagwerks, das sich tatsächlich an Revolutionsmusiken orientiert. Ein zweiter Aspekt ist die Harmonik, mit der Berlioz seiner Zeit weit voraus war. Die harmonischen Mittel, die Berlioz verwendet, sind die gleichen, die die Komponisten gegen Ende des Jahrhunderts (ab ca. 1875), wie etwa Wagner, auszeichnen. Damit ist Berlioz eine singuläre Erscheinung in seiner Zeit, der aber, da er in ganz Europa bekannt und vor allem im deutschen Raum auch anerkannt und berühmt war, die weitere Entwicklung vorantrieb.

Bei den genau analysierten großen französischen Werken tritt die Entwicklung während des betrachteten Zeitraums also klar zutage. Dabei lassen sich aber über die allgemeine Entwicklung hinaus zwei separate, in einigen Punkten stark differierende Entwicklungslinien ausmachen. Am Ausgangspunkt gegen Ende des 17. Jahrhunderts sind sich die beiden Linien noch sehr ähnlich, im Lauf der Zeit entfernen sie sich aber immer

---

<sup>6</sup> [Hausfater 1995, S. 501]. „Berlioz behandelt ihn [den Text] auf einer allgemeinen und nicht auf einer individuellen Ebene. Er versucht nicht, den Tod eines Menschen, sondern die Apokalypse und das Ende der Menschheit nachzuzeichnen.“ (Übers. der Verf.)

<sup>7</sup> Gegen einen Einfluss dieser vor allem für Freiluftmusik gedachten großen Besetzungen auf die Musik Berlioz' spricht vor allem, dass Berlioz sich im Zuge seiner Instrumentationslehre wiederholt vehement gegen diese Freiluftmusik ausspricht.

---

mehr voneinander. Die erste Linie bilden *LullyDI*, *GillesMM*, *CampraMR* und *CherubiniRd*; die zweite Linie enthält *CharpentierMM*, *GossecGMM*, *CherubiniRc* (mit Einschränkungen) und *BerliozGMM*.

Die Werke der ersten Linie wirken rein äußerlich auf den ersten Blick von den verwendeten musikalischen Mitteln her eher konventionell und den herrschenden Traditionen verhaftet, sie zeigen keine offensichtlichen Brüche mit Konventionen und Liturgie. Innerhalb der dadurch gegebenen Rahmenbedingungen kommt es aber zu einer immer stärkeren Vertiefung des Ausdrucks: Hier wird von den jeweiligen Komponisten eher versucht, die jeweilige Stimmung des Textes auszudrücken, weniger eine direkte Gestaltung einzelner Begriffe vorzunehmen. Es entsteht eine Art Metaebene, auf der Text und Musik in Verbindung treten: Es wird Musik geschaffen, die den gleichen Ausdruck wie der jeweils vertonte Text oder die gleiche Wirkung auf Menschen hat. Die Inhalte werden dadurch stark verinnerlicht. Insgesamt handelt es sich um eher ruhige, stillere, teils auch tröstende Werke. Die ausgedrückten Nuancen werden immer feiner.

In der zweiten Linie dagegen werden mehr neue Wege gegangen; es werden neue und auch ungewöhnliche Mittel insbesondere bezüglich der Besetzung und der Harmonik erprobt. Dabei ist öfter ein direkteres Wort-Ton-Verhältnis und eine größere Dramatik anzutreffen.

Es werden auch tendenziell unterschiedliche Textschwerpunkte gesetzt: Beide Linien beginnen bei den zum Beginn des betrachteten Zeitraums wichtigeren Bildern der „ewigen Ruhe“. Die erste Linie verlegt sich mit der Zeit auf die Gedanken des ewigen Lebens, des Friedens und der Vergebung (allerdings mit verschiedenen Deutungen dieser Aspekte). In der zweiten Linie werden mehr die Gedanken an das Jüngste Gericht, Angst und Schrecken bevorzugt. Sie sind meist persönlicher, die eigene Angst rückt in den Vordergrund (bis hin zu Textänderungen zugunsten einer subjektiven Färbung). Der Text wird durch die musikalischen Mittel sogar hinterfragt, die Vertonungen scheinen im Extremfall sogar atheistisch angehaucht zu sein. Gott, Vergebung, Auferstehung und die Existenz eines Paradieses werden in Frage gestellt.

Die Werke der ersten Linie sind also noch eher liturgisch verwendbar, diejenigen der zweiten Entwicklungslinie weichen deutlicher von liturgischen Vorgaben ab.

Bezüglich der Orchestrierung und Instrumentation fand eine große Entwicklung statt: In den frühen Werken (wie *LullyDI*) gab es noch keine festgelegte Besetzung, nur Instrumentalstimmen, die zumeist *colla parte* mit den Vokalstimmen gingen und mit den Instrumenten besetzt werden konnten, die gerade verfügbar waren. Dann kamen schon festgelegte Besetzungen auf, die aber oft nur leichte Abweichungen vom *colla-parte*-Spiel durch ausgeschriebene Auszierungen der Stimmen zu spielen hatten. Hier ist Charpentier ein Vorreiter, der bereits obligate, vom Chor abweichende Stimmen schrieb; sehr deutlich wird dies dann in *CampraMR*.

Die Individualisierung der Bläserstimmen war eine in allen Gattungen vertretene Neuerung dieser Zeit. In der Kirchenmusik fanden die meisten allgemeinen Neuerungen erst später als in anderen Gattungen Verwendung. In der deutschen Kirchenmusik

beispielsweise (die Requiemvertonungen ausgenommen) finden sich eigentlich im ganzen 18. Jahrhundert noch praktisch ausschließlich mit den Streichern *colla parte* geführte Bläserstimmen.

Dies trifft jedoch nicht auf die Behandlung der Bläser in den Requiemvertonungen zu. Das erklärt sich aus der Tatsache, dass gerade bezüglich der Requiemvertonungen mehr und mehr eine bildhafte Musiksprache aufkam; und in der dramatischen Ausgestaltung des Textes bekamen die Bläser schon sehr früh spezielle Aufgaben. Zuerst zu nennen sind natürlich die Darstellungen des Jüngsten Gerichts und insbesondere der dabei erschallenden Posaunen, die in fast allen Werken verwendet werden. Dies geschieht in unterschiedlicher Art und Weise, und auch die Wahl der Instrumente ist nicht einheitlich (zunächst noch Holzbläser, dann Trompeten oder Hörner, später Posaunen), die Idee an sich, an dieser Stelle eine eigenständige Bläserstimme anzubringen, meist mit Fanfarencharakter, findet sich jedoch bereits bei den frühen Requiemvertonungen. In den späteren Vertonungen geschieht dies teils recht exzessiv (man beachte die Verwendung von mehreren Blechbläser-Fernorchestern, etwa in den Vertonungen von Gossec und Berlioz). Aber auch schon früher finden sich beispielsweise obligate Flötenstimmen bei Charpentier, auch bei Gossec gibt es auffallend viele obligate Bläserstimmen. Damit waren die französischen Requiemvertonungen dem übrigen Europa voraus.

Dabei wurden zunehmend auch neue Instrumente verwendet: Zunächst bildeten Klarinetten eine Neuheit sowie die verschiedenen Blechblasinstrumente, später die hauptsächlich im französischen Raum verwendeten Instrumente wie das Kontrafagott, das *cornet à pistons*, der *basson russe* und die Ophicleide. Diese fanden speziell in der französischen Requiemvertonung bereits äußerst früh ausgiebige Verwendung. Auch die verschiedenen Arten des Schlagwerks (als hervorstechendstes Beispiel ist das Tamtam zu nennen) sind typisch französisch, da im Rest Europas vorrangig Pauken eingesetzt wurden<sup>8</sup>.

Im übrigen Europa waren im 18. Jahrhundert tiefe Lagen und dunkle Färbung sowie ein gedämpfter Klang typische Gattungsmerkmale<sup>9</sup>. Dies findet sich aber speziell in den frühen französischen Vertonungen nicht, im Gegenteil werden häufig helle Farben und Klänge durch hohe Lagen, die Bevorzugung bestimmter Tonarten und die Instrumentierung erzeugt (an ausgewählten Stellen ist dies auch noch bei Cherubini der Fall). Dies könnte sich daraus erklären, dass andere Schwerpunkte gesetzt wurden: Statt auf den Bildern des Jüngsten Gericht und des Todes liegen die Akzente auf der Darstellung des ewigen Lichts.

In diesen Zusammenhang fällt auch die Verwendung der Piccoloflöte in *CherubiniRd*, der inmitten der Zeit der Rückbesinnung und der Versuche, die Kirchenmusik wieder liturgisch-zurückhaltend zu gestalten, ein so „opernhafte“ Instrument einsetzt. Ähnlich verhält es sich mit dem Einsatz des Tamtam in *CherubiniRc*<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

<sup>9</sup> [Hader 2002, S. 93], vgl. hierzu Kapitel 4.1.

<sup>10</sup> Vgl. Kapitel 7.6.1.

---

In der vokalen Besetzung ist im Gegensatz zum übrigen Europa, wo allgemein die Vierstimmigkeit vorherrschte, in Frankreich zunächst noch lange Zeit die Fünfstimmigkeit sowie die Teilung in fünfstimmigen *Grand Chœur* sowie den *Petit Chœur* aus Frauenstimmen üblich, später auch ungewöhnliche Stimmkombinationen in drei- und sechsstimmigen Chören.

In sämtlichen analysierten Werken sind die Unterschiede, Gemeinsamkeiten oder Anzeichen von Entwicklungen oft nicht so sehr im allgemeinen musikalischen Stil zu finden wie etwa in der Anwendung von *stile antico*, *stile misto* oder modernem Stil, was im Allgemeinen die ersten musikalischen Kategorien sind, nach denen Musikwissenschaftler in ihren Untersuchungen die Werke gruppieren: Eigentlich zeigen alle Werke der Zeit einen recht stark gemischten Stil, innerhalb dessen die verschiedenen Kompositionstechniken vor allem anhand des Textes verwendet werden. Dabei sind die Satztechniken zumeist auch innerhalb der Sätze gemischt, je nach Text erscheinen homophone, imitatorische und polyphone Teile, jedoch auch eigene Konstruktionen wie das Satzprinzip 1. Damit sind die französischen Werke satztechnisch vielseitig und auch sehr abwechslungsreich. Dabei kann man keine Entwicklung von einem polyphonen barocken über einen melodiebezogenen klassischen hin zum üppigen romantischen Satz beobachten, sondern von eher schlichten homophonen oder polyphonen Sätzen ausgehend wurden die Sätze im Dienste der Textdeutung immer komplizierter, vielschichtiger, strukturenreicher und vielseitiger.

Die Entwicklung der Harmonik ist in Zusammenhang mit dieser Entwicklung zu sehen. In den barocken Werken finden sich noch starke, eindeutige harmonische Kadenzen mit Ganz- oder Halbschlüssen, dann geht die Tendenz zu immer weniger Eindeutigkeit in der Harmonik: Es treten vermehrt unvollständige Ganzschlüsse, Halbschlüsse und in zunehmendem Maße sogar Trugschlüsse auf (dies erklärt sich auch durch die Textdeutung!), bis schließlich kaum noch traditionelle Schlüsse zu erkennen sind. Dabei unterscheiden sich aber die Werke der beiden beschriebenen Entwicklungslinien: In der ersten Linie werden harmonische Schlüsse durch ineinanderfließende Linien häufig ganz vermieden, und es erscheinen über längere Strecken gar keine Kadenzen, während in der zweiten Gruppe insbesondere die Halb- und Trugschlüsse für textliche Interpretationen genutzt werden, ebenso die Generalpausen als gestalterisches Mittel.

Allgemein zeichnen sich Satz und Harmonik durch ein immer stärkeres Ineinandergleiten der Abschnitte aus, auch von instrumentalen Teilen wie Vor-, Zwischen- und Nachspielen und vokalen Teilen untereinander. Diese Entwicklung ist besonders im 19. Jahrhundert zu beobachten, begann aber bereits bei den frühesten hier betrachteten Werken.

Diese schweifenden Klänge bestehen meist aus einer Mischung von Kirchentönen und modalen Klängen mit romantischer Harmonik: Altes wird mit Neuem verbunden, die sonstige „klassische“ Harmonik tritt in den französischen Werken jedoch kaum in Erscheinung. Auch der klassische Satz mit seiner klaren melodischen und harmonischen Gliederung, der klaren Aufteilung in Melodie und Begleitung und regelmäßigen Perioden spielt kaum eine Rolle. Der französische Satz zeichnet sich eben durch

diesen fließenden Fortgang und das Ineinanderwirken aller beteiligten instrumentalen und vokalen Stimmen in einem Klanggewebe aus. Dabei entstehen jedoch in vertikaler Richtung ganz klare Strukturen mit übereinanderliegenden Schichten.

Die Tonartenwahl ist relativ vielfältig, wobei in Frankreich teils eigene Tonartencharakteristiken erstellt wurden wie durch Charpentier<sup>11</sup>. Die starke Einbeziehung von Kirchen tonarten in Verbindung mit modernen Klängen geht einher mit der Integration von Choralintonationen in modernen Sätzen, im Gegensatz zum deutschen Raum, wo die Choralintonationen eher separat erschienen<sup>12</sup>. Auch die Anlehnung an den Choralstil ohne direkte melodische Zitate ist vergleichsweise oft zu finden. Diese Verbindung von alten kirchlichen Stilmitteln mit neuen romantischen Ausdrucksmitteln ergibt einen für die französischen Werke typischen Klang.

Dabei fanden auch musikalische Mittel wie Streichertremoli und dynamische Effekte Verwendung, die aus der Mannheimer Schule bekannt sind, in Frankreich aber etwa zeitgleich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen, was teilweise auf den Einfluss Johann Anton Stamitz' zurückzuführen ist.

Auch bezüglich der Textauswahl, -aufteilung und -gewichtung bestehen eigene Traditionen in Frankreich. Als erstes sticht die Länge der Werke ins Auge, da die französischen Werke fast alle sehr umfangreich sind.

Bei den einzelnen Textteilen sind *Graduale* und *Tractus* im Vergleich zum übrigen Europa, wo sie praktisch nie vertont wurden, noch relativ oft vorhanden.

Die *Sequenz*, die in anderen Gegenden häufig nicht vollständig vertont wurde, erscheint in Frankreich fast immer vollständig, hier sind Auslassungen die Ausnahme und dienen dann immer zu bestimmten Schwerpunktsetzungen. Allgemein bildet die *Sequenz* ein Zentrum der Werke. Ein zweiter Schwerpunkt liegt jedoch auf dem *Offertorium*, das in anderen Gegenden weniger Gewicht hat.

Allgemein gibt es weit weniger konkrete musikalische Reprisen (auch bei Textgleichheiten), dafür bestehen in den französischen Werken viel mehr motivische Bezüge zwischen inhaltlich verwandten Textabschnitten. Somit werden hier eher gedankliche als wörtliche Zusammenhänge verdeutlicht.

Auch die Bevorzugung der übrigen Textteile ist in Frankreich abweichend: *Introitus* und *Kyrie* sowie *Agnus Dei* und *Communio* sind im Gegensatz zum übrigen Europa erst in den späten Werken in einem Satz zusammengefasst.

Dagegen werden an anderen Stellen die liturgischen Regeln häufig nicht so stark beachtet: Die Dreiteiligkeit des *Kyrie* wird teils berücksichtigt, teils aber auch durchbrochen (dabei ist die ansonsten häufig anzutreffende Aufteilung in zwei *Kyries* als Chorsätze, die ein solistisches *Christe* einrahmen, hier kaum zu finden, auch die Gestaltung als Fuge ist eher selten). Gerade die Gestaltung der *Kyrie*-Sätze weicht recht deutlich von den Gepflogenheiten im restlichen Europa ab, vor allem sind in den französischen Wer-

---

<sup>11</sup> Siehe Kapitel 7.2.3.

<sup>12</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

---

ken extrem kurze Vertonungen anzutreffen (dieser Textteil scheint in Frankreich eine eher untergeordnete Rolle zu spielen). Generell ist das zweite *Kyrie* der umfangreichste Teil. Eigentlich steht nie der preisende Charakter des *Kyrie* im Vordergrund (im Gegensatz zu den Vertonungen im deutschsprachigen Raum), sondern immer die Bitte um Erbarmen in Verbindung mit einem angstvollen Ausdruck.

Die musikalische Gestaltung des Textes zeigt in den analysierten Werken die stärkste Entwicklung. Zunächst bestand diese musikalische Umsetzung hauptsächlich darin, dass der Text lediglich gesungen statt gesprochen wurde, und die Musik diente nur zur schlichten Unterstützung der Singstimmen. Es handelte sich also um eine Weiterentwicklung der Gregorianischen Gesänge und der altklassischen Polyphonie und um eine etwas prächtigere Präsentation. Die Musik übernahm aber bald zunehmend eigene Aufgaben: Standen zuerst noch der reine Text und seine Gestaltung im Vordergrund, während die Musik ihn nur untermalte, wurde die Musik als Unterstützung der Textaussagen wichtiger und gewann Unabhängigkeit; es kam zu immer stärkeren Ausmalungen und tonmalerischen Gestaltungen, in deren Rahmen eine bewusste Auswahl von Instrumenten für bestimmte Klangwirkungen getroffen wurde.

Dabei wurden prinzipiell immer die gleichen Schlüsselworte hervorgehoben wie „*do-na*“, „*non*“, „*reddetur*“, „*deceat*“ und „*eleison*“. Unterschiedliche Schwerpunktsetzungen ergaben sich dann durch die Bevorzugung verschiedener Worte wie einerseits „*requiem*“, „*aeternam*“ und „*perpetua*“ und andererseits „*lux*“ und „*luceat*“, (beides aber hauptsächlich in den Werken der ersten Entwicklungslinie), teilweise auch der Worte „*mors*“, „*tartarus*“ und ähnlicher Worte. Es gibt sehr typische Arten der Vertonung, die sich durch alle Werke ziehen wie punktierte Rhythmen, Chromatik, absteigende Linien gegenüber aufsteigenden Linien, Tremoli bzw. Repetitionen, aber diese Mittel wurden je nach der individuellen Schwerpunktsetzung unterschiedlich angewendet.

In der weiteren Entwicklung wurden dann die Textinhalte mit musikalischen Mitteln wiedergegeben, das heißt, es fand eine Transferierung der Aussagen auf eine andere, musikalische Ebene statt. Dadurch wurden die Aussagen in ihrer Wirkung verstärkt, weil sie in zwei verschiedenen Bereichen angriffen und wirkten, die Aussagen also auf zwei Arten den Zuhörern nahe gebracht wurden. Dabei gewann die Musik an Unabhängigkeit; die Instrumentalstimmen nahmen immer mehr zu und erklangen in eigenen Sätzen. Aber auch der Gesang wandelte sich vom „Sprechgesang“ als relativ linearer Textwiedergabe zu immer komplizierteren Gebilden. Das zeigt sich vor allem daran, dass es immer schwieriger wird, den Textablauf der Werke wiederzugeben, da er mehrschichtig bzw. mehrdimensional und verschlungen, teilweise in fast mathematischen Strukturen abläuft. Noch immer aber bildeten Musik und Text eine semantische Einheit.

Ein nächster Schritt ist die Wiedergabe der Textinhalte mit musikalischen Mitteln, jedoch nicht mehr in Verbindung mit der Textgestaltung, sondern der Ausdruck des Textes findet sich auf einer weiteren parallelen musikalischen Ebene wieder, so dass die „Botschaft“ auf zwei unterschiedlichen, aber gleichberechtigten Ebenen vermittelt wird.

Im weiteren Verlauf wird zunehmend versucht, den Text durch die Musik zu erwei-

tern, indem die Eindrücke und Empfindungen, die nicht mehr explizit im Text genannt werden, auf der musikalischen Ebene dargestellt werden. Die Musik bildet nun eine dem Text übergeordnete Metaebene.

In den Werken ab *GossecGMM* zeigen sich erste Abänderungen des Textes, zunächst durch Umstellungen der Worte sowie Auslassungen einzelner Zeilen (bis dahin konnte man höchstens auf ganze Textteile verzichten, nicht aber beliebige Veränderungen innerhalb der Teile vornehmen); bei Berlioz kommt es zusätzlich zur Ersetzung von Worten und zu Mischungen der einzelnen Textteile. Diese Komponisten (vorrangig diejenigen der zweiten Entwicklungslinie) machen ihre persönliche Einstellung zu den Textinhalten durch Eingriffe in den Text selbst deutlich, darüber hinaus dann aber auch durch dessen musikalische Gestaltung.

In der ersten Linie hingegen bleibt der Text unverändert, jedoch werden subjektive Deutungen und Wertungen durch die Art der Vertonung verdeutlicht, so vor allem bei Cherubini. In diesem Fall nun bilden Text und Musik keine Einheit mehr, sondern treten in Konflikt miteinander.

Somit ist festzustellen, dass in Frankreich mehr als in anderen Regionen eine bereits früh einsetzende, stark persönlich gefärbte Auseinandersetzung mit dem Requiemtext stattfindet. Alle hier behandelten Komponisten zeigen eine sehr subjektive Interpretation des doch an sich gleichen Textes (abgesehen von den beschriebenen, teilweise allerdings ebenfalls die Aussagen subjektiv deutenden Abwandlungen); vor allem zeigt sich die beschriebene Entwicklung von einem relativ gefestigten Glauben, der um 1700 vorzuherrschen schien, bis hin zu Zweifeln an den vermittelten Texten oder direkte Negationen. Gerade diese kritische Sichtweise, die durch die Art der Vertonungen ihren Ausdruck findet, ist typisch für die französische Requiemvertonung, die der im restlichen Europa im 19. Jahrhundert einsetzenden Entwicklung zu einer vereinfachten, schlichten, zur Meditation anregenden Kirchenmusik entgegensteht.

Als weiteres besonderes Charakteristikum der französischen Vertonungen ist hervorzuheben, dass bereits in den frühen Werken durch musikalische Mittel werkübergreifende Zusammenhänge geschaffen wurden, mit deren Hilfe Textinhalte auch in musikalischer Weise verbunden wurden. Somit weisen diese Kompositionen durchgängig einen zyklischen Zusammenhang auf, was in den liturgischen Werken zur damaligen Zeit im Allgemeinen nicht der Fall war.

Dass in Frankreich Abweichungen von der allgemeinen Entwicklung in Mitteleuropa auftreten, spiegelt sich bereits durch die quantitativen Höhepunkte der Requiemvertonung wieder, die im restlichen Europa um 1750 und gegen Ende des 18. Jahrhunderts lagen, während in Frankreich durch die Umbrüche im Land gerade dort die Tiefpunkte zu finden sind.

Allgemein kam es durch diese Umbrüche in der Gesellschaft immer relativ früh zur Entwicklung von Neuerungen und auch zur frühen Auseinanderentwicklung verschiedener konträrer Richtungen. Diese Teilungen sind zwar auch im übrigen Europa zu beobachten, jedoch erst im 19. Jahrhundert und nicht in so extremer Weise.

---

Hausfater merkt dazu an:

«La *Messe des morts* de Gossec n'apparaît plus comme une production singulière, mais bien comme la manifestation d'une nouvelle sensibilisation des musiciens au domaine funèbre. Elle doit être interprétée comme l'un des premiers symptômes de la mutation des mentalités contemporaines face à ce même domaine, mise en évidence par les grands historiens de la mort.»<sup>13</sup>

Dies zeigt jedoch nicht nur früh beginnende romantische Todesvorstellungen und eine veränderte Einstellung dem Tod gegenüber, sondern auch den frühen Beginn einer aufgeklärten Geisteshaltung – der in dieser Untersuchung betrachtete Zeitraum deckt sich weitgehend mit dem Zeitalter der Aufklärung – und einer kritischen Einstellung gegenüber der Kirche und ihren Lehren (was wiederum typisch französisch ist) und dadurch auch der Totenliturgie und ihren Texten gegenüber. Wie gezeigt wurde, ist dies den Vertonungen anzumerken. Zu speziellen musikalischen Ausprägungen konnte es auch durch die Übernahme von Merkmalen der Revolutionsmusiken kommen, was natürlich vor allem in Frankreich als unmittelbar betroffenem Land der Fall war. Weiterhin waren solche Anpassungen an den Stil und den Geschmack der Zeit für die Komponisten einfach existenziell notwendig, um weiter arbeiten zu können, was dann aber im weiteren Verlauf eben auch allgemeine Traditionen prägte.

Andererseits verhinderten diese eigenen politischen Entwicklungen in Frankreich aber auch den engeren Kontakt zu den anderen Nationen, wodurch es zum schwächeren Austausch und weniger Übernahmen von kulturellen Errungenschaften kam. Ein Unterschied speziell hinsichtlich der Gattung Requiem ergibt sich aus den gesellschaftlichen Umbrüchen: War das Requiem im noch immer klar absolutistisch geprägten Europa noch lange als Teil des höfischen Trauerzeremoniells zu sehen, das zur Verherrlichung des Herrschers und zur Legitimierung des Herrschers durch Gottes Gnaden diente, kam in Frankreich durch die revolutionären Entwicklungen anderes Gedanken- gut hinzu, das mit diesen Anschauungen im Prinzip unvereinbar schien. Diese Entwicklung der Textdeutung dieser Gattung in den französischen Kompositionen korreliert mit der geistesgeschichtlichen Entwicklung Frankreichs, die bereits im 18. Jahrhundert im Vorfeld der Revolution ihren Fortgang nahm.

Eine viel schnellere, unaufhaltsamere Entwicklung nahm die Musik auch wegen des durch die Revolution bedingten Wegfalls der höfischen Musik und die dadurch frühere Loslösung von den strikten Vorgaben der Liturgie als im Rest Europas. Damit ergaben sich mehr Möglichkeiten auch zu einer freieren Textbehandlung, was letztendlich die subjektiv gefärbten Werke, wiederum aber auch die zwei geschilderten recht konträren Strömungen ermöglichte.

---

<sup>13</sup> [Hausfater 1995, S. 616]. „Die *Messe des Morts* von Gossec erscheint nicht mehr wie ein singuläres Erzeugnis, sondern gleichsam als eine Manifestation einer neuen Sensibilisierung der Musiker auf dem Gebiet der Trauer. Sie muss als eines der ersten Anzeichen der von den Geschichtsschreibern des Todes hervorgehobenen Wandlung der zeitgenössischen Geisteshaltung auf eben diesem Gebiet angesehen werden.“ (Übers. der Verf.)

Ein solcher freier Umgang mit liturgischen Texten kann einerseits nur mit großen gesellschaftlichen Umbrüchen und dem damit verbundenen Wandel des Künstlerbildes im beginnenden 19. Jahrhundert einhergehen, andererseits muss er in einen allgemeinen Wandel der Religiosität und deren persönlichen Ausdrucksweisen eingebettet sein. Deshalb ist diese in Frankreich sehr eigene Entwicklung der Gattung in Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen der Zeit zu sehen: Die Ursachen dafür, dass sich diese Entwicklungen in Frankreich besonders ausgeprägt und frühzeitig abzeichnen, liegen in der Loslösung vom Absolutismus begründet, jedoch nicht nur durch die geschilderten praktischen Folgen, sondern vielmehr in der damit verbundenen geistesgeschichtlichen Entwicklung. Diese Loslösung vollzog sich nicht schlagartig in Form der Revolution, sondern begann auf dem Fundament eines geistesgeschichtlichen Wandels bereits lange Zeit vorher, und spiegelt sich in einem veränderten Menschenbild sowie einem veränderten Bild der Kirche wider; insbesondere drückt sie sich in aufkommenden Zweifeln an der Unantastbarkeit der katholischen Kirche aus, die auch in den betrachteten Requiemversionen deutlich werden. Man könnte die Frage stellen, weshalb sich die Komponisten dann überhaupt mit Kirchenmusik beschäftigten – doch eine Abkehr von den kirchenmusikalischen Gattungen fand aufgrund der starken Einbettung der Kirchenmusik in das gesamte kulturelle und gesellschaftliche Leben in dieser Zeit noch nicht statt. Gerade der Requiemtext nämlich eignete sich mehr als andere Texte zu differenzierten und vielschichtigen Ausdrucksweisen: Er vereinigt die zentralen Aspekte des Todes und des Glaubens, also Grundpfeiler des geistigen Lebens, und seine Versionen spiegeln deshalb nicht nur den musikgeschichtlichen, sondern auch den geistesgeschichtlichen Wandel in besonderer Deutlichkeit wider.

# Kapitel 10

## Ausblick

Ein vordringliches Ziel dieser Arbeit war es, ein Stück bis heute weitgehend unbekannter Gattungsgeschichte zu schreiben und die Entwicklung einer kirchenmusikalischen Gattung darzustellen, die im Mitteleuropa des betrachteten Zeitraumes eine wichtige Rolle spielte und als Ausdruck der allgemeinen gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Entwicklung gesehen werden muss.

Entgegen der Erwartung, dass Kirchenmusik und insbesondere Totenmessen einen eher traditionellen Stil und – schlimmstenfalls – sogar einen gewissen „verstaubten“ Charakter haben, wurde festgestellt, dass zumindest die großen Werke herausragender, wenn auch heutzutage unberechtigterweise teilweise unbekannter Komponisten innovativ und in ihrer musikalischen Gestaltung ihrer Zeit voraus waren. In vielen der Werke werden eine musikalische Sprache, musikalische Mittel und Experimente bezüglich Instrumentation und Besetzung vorweggenommen, die auf anderen Gebieten der Musik erst wesentlich später in Erscheinung traten, dort aber, da diese Totenmessen in der heutigen Forschung noch keine wesentliche Rolle spielen, als Neuerung angesehen werden.

Somit handelt es sich nicht nur um beachtenswerte Musik, da die Werke sich als schöne und interessante Stücke herausgestellt haben, sondern sie besitzen auch eine gewisse Bedeutung für die Musikgeschichte: Es wurden neue Erkenntnisse die stilistische Entwicklung betreffend gewonnen, da einige Werke, die immer als bahnbrechend angesehen werden, strenggenommen gar nicht den bisher angenommenen Stellenwert haben, weil die ihnen zugeschriebenen neuen Wege schon früher eingeschlagen und die „neuen Experimente“ – beispielsweise im Fall Gossec/Mozart – tatsächlich aus diesen bereits existierenden Werken übernommen wurden. Dies blieb jedoch weitgehend unbemerkt. Vielleicht konnte dies aus nationalen Gründen heraus geschehen, denn im deutschsprachigen Raum ist die französische Musik heutzutage einfach nicht genügend bekannt oder beachtet, so dass einige Wurzeln der Entwicklungen nicht erkannt werden konnten und später angesetzt wurden. Wenn diese eigentlichen Wurzeln und deren in gesellschaftlichen Umständen zu suchende Ursachen bekannt werden, werden möglicherweise auch einige Entwicklungen verständlicher werden als bisher.

Das untersuchte Gebiet zeigt weiterhin noch einen großen Forschungsbedarf und bietet zahlreiche Möglichkeiten: Noch unzählige bisher unbeachtete und unveröffentlichte Werke, die in dieser Arbeit leider noch keinen Platz finden konnten, unter anderem, weil zum jetzigen Zeitpunkt aufgrund der geschilderten Forschungslage keine genaue-

re Analyse möglich sein konnte, müssten eingehender untersucht und klassifiziert werden, um ein vollständigeres Bild der Entwicklung der Musikgeschichte im erweiterten 18. Jahrhundert zu zeichnen. Bisher ist dies noch eine „Landkarte mit weißen Flecken“. Ebenfalls eine lohnenswerte Aufgabe wäre es, von einigen der Werke neue, wissenschaftlich korrekte Editionen herzustellen, so dass es wieder möglich wäre, diese Kompositionen ins heutige Konzertleben zu integrieren.

Schließlich gäbe es die Möglichkeit, anhand von Themen, die die Menschen schon immer beschäftigen – wie Glaube und Tod –, die Entwicklung der Musikgeschichte einprägsam und fassbar darzustellen; da die vorliegende Arbeit nur eine begrenzte Epoche behandeln konnte, wäre es wünschenswert, sowohl weiter in der Zeit zurückzugehen als auch die Entwicklung bis in die heutige Zeit weiterzuverfolgen.

# Anhang A

## Requiemtext

### 1. Introitus

Requiem aeternam dona eis, Domine:  
et lux perpetua luceat eis.  
Te decet hymnus, Deus, in Sion,  
et tibi reddetur votum in Jerusalem.

Exaudi orationem meam,  
ad te omnis caro veniet.

Gib ihnen ewige Ruhe, o Herr,  
und das ewige Licht leuchte ihnen.  
Dir gebührt der Lobgesang in Zion,  
und dir wird in Jerusalem ein Gelübde  
dargebracht.  
Erhöre mein Gebet,  
zu dir kommt alles Fleisch.

### 2. Kyrie

Kyrie eleison,  
Christe eleison,  
Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich,  
Christe, erbarme dich,  
Herr, erbarme dich.

### 3. Graduale

Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.  
In memoria aeterna erit justus,  
  
ab auditione mala non timebit.

Gib ihnen ewige Ruhe, o Herr,  
und das ewige Licht leuchte ihnen.  
Der Gerechte wird in ewigem Ge-  
denken bleiben,  
er wird vom Verhör kein Unheil zu  
befürchten haben.

### 4. Tractus

Absolve, Domine, animas omnium  
fidelium defunctorum  
ab omni vinculo delictorum.  
Et gratia tua illis succurrente  
mereantur evadere iudicium ultionis.

Befreie, o Herr, die Seelen aller  
verstorbenen Gläubigen  
von jeder Fessel der Sünde.  
Und durch die Hilfe deiner Gnade  
verdienen sie, dem Strafgericht zu  
entgehen

Et lucis aeternae beatitudine perfrui.

und die Glückseligkeit des ewigen  
Lichts zu genießen.

5. Sequenz

- |                                                                                                 |                                                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) Dies irae, dies illa<br>solvat saeculum in favilla<br>teste David et Sibylla.                | Jener Tag des Zorns<br>wird die Welt in Asche auflösen,<br>wie von David und Sibylla bezeugt<br>wird.                                       |
| 2) Quantus tremor est futurus,<br>quando iudex est venturus,<br>cuncta stricte discussurus!     | Welch ein Zittern wird es geben,<br>wenn der Richter kommen wird,<br>um alle streng zu prüfen!                                              |
| 3) Tuba mirum spargens sonum<br>per sepulcra regionum<br><br>coget omnes ante thronum.          | Die Posaune wird durch das Reich<br>der Gräber wunderlichen Laut ver-<br>breiten,<br>um alle vor den Thron zu zwingen.                      |
| 4) Mors stupebit et natura,<br><br>cum resurget creatura<br><br>iudicanti responsura.           | Der Tod wird erstarren und die Na-<br>tur,<br>wenn die Welt wieder auferstehen<br>wird,<br>um sich vor dem Richtenden zu ver-<br>antworten. |
| 5) Liber scriptus proferetur,<br><br>in quo totum continetur,<br>unde mundus iudicetur.         | Ein vollgeschriebenes Buch wird<br>hervorgeholt werden,<br>in dem alles enthalten ist,<br>und daraus wird die Welt gerichtet<br>werden.     |
| 6) Iudex ergo cum sedebit,<br><br>quidquid latet apparebit:<br><br>nil inultum remanebit.       | Wenn also der Richter zu Gericht sit-<br>zen wird,<br>wird erscheinen, was auch immer<br>verborgen war:<br>Nichts wird ungestraft bleiben.  |
| 7) Quid sum miser tunc dicturus?<br>Quem patronem rogaturus,<br><br>cum vix justus sit securus? | Was werde ich Armer dann sagen?<br>Welchen Verteidiger werde ich erbit-<br>ten,<br>wenn ein Gerechter kaum sicher<br>sein kann?             |
| 8) Rex tremendae majestatis,<br>qui salvandos salvas gratis,<br><br>salva me, fons pietatis.    | König schrecklicher Größe,<br>der du die zur Erlösung Bestimmten<br>aus Gnade erlöst,<br>erlöse mich, Quelle der Gnade.                     |
| 9) Recordare, Jesu pie,                                                                         | Bedenke, o gütiger Jesus,                                                                                                                   |

---

|                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>quod sum causa tuae viae:<br/>ne me perdas illa die.</p>                                            | <p>dass ich die Ursache für deinen<br/>(Leidens-)weg bin,<br/>damit du mich an jenem Tag nicht<br/>zugrunde richtest.</p>                                                                       |
| <p>10) Quaerens me, sedisti lassus:<br/>redemisti crucem passus:<br/>tantus labor non sit cassus.</p>  | <p>Auf der Suche nach mir hast du, mü-<br/>de geworden, verweilt:<br/>Indem du das Kreuz erlitten hast,<br/>hast du mich erlöst;<br/>solch eine Mühsal soll nicht umsonst<br/>gewesen sein.</p> |
| <p>11) Juste iudex ultionis,<br/>donum fac remissionis<br/><br/>ante diem rationis.</p>                | <p>Richter der gerechten Strafe,<br/>mache uns das Geschenk der Verge-<br/>bung<br/>vor dem Tag der Rechenschaft.</p>                                                                           |
| <p>12) Ingemisco tamquam reus:<br/>culpa rubet vultus meus:<br/><br/>supplicanti parce, Deus.</p>      | <p>Ich seufze wie ein Angeklagter;<br/>die Schuld lässt mein Gesicht erglü-<br/>hen;<br/>den demütig Bittenden schone,<br/>Herr.</p>                                                            |
| <p>13) Qui Mariam absolvisti,<br/>et latronem exaudisti,<br/>mihi quoque spem dedisti.</p>             | <p>Der du Maria freigesprochen<br/>und den Schächer erhört hast,<br/>du hast auch mir Hoffnung gegeben.</p>                                                                                     |
| <p>14) Preces meae non sunt dignae:<br/>sed tu bonus fac benigne,<br/>ne perenni cremer igne.</p>      | <p>Meine Bitten sind nicht würdig;<br/>aber du Gütiger, handle freundlich,<br/>damit ich nicht für immer im Feuer<br/>schmore.</p>                                                              |
| <p>15) Inter oves locum praesta,<br/><br/>et ab hoedis me sequestra,<br/>statuens in parte dextra.</p> | <p>Gib mir einen Platz unter den Scha-<br/>fen<br/>und scheid mich von den Böcken,<br/>indem du mich auf die rechte Seite<br/>stellst.</p>                                                      |
| <p>16) Confutatis maledictis<br/><br/>flammis acribus addictis,<br/><br/>voca me cum benedictis.</p>   | <p>Wenn die Verdammten vergehen<br/>werden<br/>und den heftigen Flammen ausge-<br/>setzt werden,<br/>rufe mich zu den Geweihten.</p>                                                            |
| <p>17) Oro supplex et acclinis,<br/>cor contritum quasi cinis:<br/>gere curam mei finis.</p>           | <p>Ich bitte demütig und gebeugt,<br/>mein Herz zerknirscht wie Asche;<br/>trage Sorge für mein Ende.</p>                                                                                       |
| <p>18) Lacrimosa dies illa,<br/>qua resurget ex favilla</p>                                            | <p>Tränenreich ist jener Tag,<br/>an dem der Mensch als Angeklagter</p>                                                                                                                         |

- |                           |                                                    |
|---------------------------|----------------------------------------------------|
| 19) judicandus homo reus. | aus der Asche aufersteht, um verurteilt zu werden. |
| Huic ergo parce, Deus:    | Diesen schone also, Gott,                          |
| 20) pie Jesu Domine,      | milder Herr Jesus,                                 |
| dona eis requiem. Amen.   | gib ihnen Frieden. Amen.                           |

#### 6. Offertorium

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Domine Jesu Christe, rex gloriae,<br>libera animas omnium<br>fidelium defunctorum<br>de poenis infernis<br>et de profundo lacu:<br>libera eas de ore leonis,<br><br>ne absorbeat eas tartarus,<br><br>ne cadant in obscurum:<br>sed signifer sanctus Michael<br><br>repraesentet eas in lucem sanctam,<br>quam olim Abrahae<br>promisisti et semini eius.<br><br>Hostias et preces tibi,<br>Domine, laudis offerimus:<br>tu suscipe pro animabus illis,<br>quarum hodie memoriam facimus:<br>fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,<br>quam olim Abrahae<br>promisisti et semini eius. | Herr Jesus Christus, König der Ehre,<br>befreie die Seelen aller<br>verstorbenen Gläubigen<br>von den Strafen der Hölle<br>und dem bodenlosen See;<br>befreie sie aus dem Rachen des Löwen,<br>damit sie die Unterwelt nicht verschlingt<br>und sie nicht in Finsternis versinken,<br>sondern der Bannerträger, der heilige Michael,<br>sie ins heilige Licht geleitet,<br>das du einst Abraham<br>und seinen Nachkommen versprochen hast.<br>Opfergaben und Gebete bringen wir<br>dir zum Lob dar, o Herr;<br>nimm du sie für jene Seelen an,<br>derer wir heute gedenken;<br>lass sie, o Herr, vom Tode zum Leben<br>hinübergehen,<br>das du einst Abraham<br>und seinen Nachkommen versprochen hast. |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

#### 7. Sanctus

|                                                                                                                        |                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sanctus, sanctus, sanctus<br>Dominus Deus Sabaoth!<br>Pleni sunt coeli<br>et terra gloria tua.<br>Hosanna in excelsis. | Heilig, heilig, heilig<br>ist der Herr Gott Zebaoth!<br>Himmel und Erde sind voll<br>von deiner Herrlichkeit.<br>Hosianna in der Höhe. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

---

Benedictus qui venit in nomine Domini. Gepriesen sei, der da kommt im Namen des Herrn.  
Hosanna in excelsis. Hosianna in der Höhe.

### 8. Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: Lamm Gottes, das du die Sünden der Welt trägst,  
dona eis requiem. gib ihnen Ruhe.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: Lamm Gottes, das du die Sünden der Welt trägst,  
dona eis requiem. gib ihnen Ruhe.  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: Lamm Gottes, das du die Sünden der Welt trägst,  
dona eis requiem sempiternam. gib ihnen ewige Ruhe.

### 9. Communio

Lux aeterna luceat eis, Domine: Das ewige Licht leuchte ihnen, o Herr:  
cum sanctis tuis in aeternum, bei deinen Heiligen in Ewigkeit,  
quia pius es. weil du gütig bist.  
Requiem aeternam dona eis, Domine: Ewige Ruhe gib ihnen, o Herr,  
et lux perpetua luceat eis und das ewige Licht leuchte ihnen  
cum sanctis tuis in aeternum: bei deinen Heiligen in Ewigkeit:  
quia pius es. weil du gütig bist.

### 10. Responsorium

Libera me, Domine, de morte aeterna, Befreie mich, o Herr, vom ewigen Tode,  
in die ille tremenda, an jenem Tag des Schreckens,  
quando coeli movendi sunt et terra, wenn Himmel und Erde erschüttert werden,  
dum veneris judicare wenn du kommen wirst, um die Welt  
saeculum per ignem. durch das Feuer zu richten.  
Tremens factus sum ego et timeo, Ich beginne zu zittern und fürchte mich,  
dum discussio venerit atque ventura ira. wenn die Prüfung und der Zorn nahen.  
Dies irae, dies illa, Jener Tag des Zorns,  
calamitatis et miseriae, des Unglücks und des Elends,

dies magna et amara valde.  
Requiem aeternam dona eis, Domine:  
et lux perpetua luceat eis.

ein großer und so bitterer Tag.  
Ewige Ruhe gib ihnen, o Herr,  
und das ewige Licht leuchte ihnen.

11. Geleitwort zum Grabe

In paradisum deducant (te) angeli,  
in tuo adventu suscipiant te martyres,  
et perducant te in civitatem sanctam Je-  
rusalem.  
Chorus angelorum te suscipiat,  
et cum Lazaro quondam paupere  
aeternam habeas requiem.

Die Engel mögen dich ins Paradies  
geleiten,  
die Märtyrer mögen dich bei deiner  
Ankunft empfangen,  
und sie mögen dich in die heilige  
Stadt Jerusalem bringen.  
Der Chor der Engel nehme dich auf,  
und mit dem einstmals armen Laza-  
rus  
mögest du ewige Ruhe finden.

(Deutsche Übersetzung durch die  
Verfasserin)

# Anhang B

## Fugendiagramm

François-Joseph Gossec, Grande Messe des Morts, VI. Fuga: Lux perpetua

Legende:

- : Fugenthema Go6
- : 1. Kontrasubjekt Go7
- ..... : 2. Kontrasubjekt Go8
- ~~~~~ : Go9 T. 38 ff.
- \*\*\*\*\* : Go9' T. 104 ff.
- | : Go6, Originalgestalt
- > : Go6, Anfang original, dann aber anders weitergeführt
- <—————| : Go6, Ende original, aber anderer Beginn
- <—————> : einzelne Takte thematisches Material von Go6

Für Go7, Go8, Go9 und Go9' gelten analoge Bezeichnungen; auf die graphische Darstellung geringfügiger Veränderungen der Themen wird verzichtet.

|                  | 1                       | 2                                 | 3                 | 4              | 5                                             | 6                | 7                      | 8                    |
|------------------|-------------------------|-----------------------------------|-------------------|----------------|-----------------------------------------------|------------------|------------------------|----------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                         |                                   |                   |                |                                               |                  |                        |                      |
| Orch             |                         |                                   |                   |                |                                               |                  |                        |                      |
| Harmonik         | Ⓒ:t                     | D <sup>7</sup> <sub>3</sub> ——— 1 | (D <sub>7</sub> ) | § <sub>3</sub> | (D <sup>7</sup> <sub>7</sub> D <sub>7</sub> ) | § <sub>3</sub> d | D <sub>8-7-6-5-7</sub> | D <sub>3-1-2-3</sub> |
| Komm.            | Quintfallsequenz        |                                   |                   |                |                                               | Quintfall-       |                        |                      |
|                  | A, Durchführung mit Go6 |                                   |                   |                |                                               |                  |                        |                      |

## Anhang B Fugendiagramm

|                  | 9                  | 10                                         | 11               | 12                                  | 13                    | 14    | 15     | 16             |
|------------------|--------------------|--------------------------------------------|------------------|-------------------------------------|-----------------------|-------|--------|----------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                    | —                                          |                  |                                     |                       |       |        | -----          |
|                  |                    | —                                          |                  |                                     | -----                 |       |        | -----          |
|                  |                    | -----                                      | -----            | -----                               | -----                 | ----- | -----  |                |
|                  |                    | -----                                      | -----            | -----                               | -----                 | ----- | -----  | -----          |
| Orch             | -----              |                                            | Vc, Cb           | -----                               | -----                 | ----- | -----  |                |
| Harmonik         | T(D <sub>7</sub> ) | S <sup>7</sup> D <sub>3</sub> <sup>7</sup> | D                | (D <sup>7</sup> )<br>C <sup>7</sup> | S<br>F F <sup>7</sup> | B     | Es     | D <sup>7</sup> |
| Komm.            | -sequenz           |                                            | Quintfallsequenz |                                     |                       |       | Quint- |                |

|                  | 17             | 18             | 19             | 20             | 21               | 22                                                                 | 23                               | 24                               |
|------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|------------------|--------------------------------------------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                | -----          | -----          | -----          |                  | -----                                                              | -----                            | ----->                           |
|                  |                | -----          | -----          | -----          | -----            | -----                                                              | -----                            | ----->                           |
|                  | Var            | -----          | -----          | -----          | -----            |                                                                    |                                  |                                  |
| Orch             |                |                |                |                |                  |                                                                    |                                  |                                  |
| Harmonik         | G <sup>7</sup> | C <sup>7</sup> | F <sup>7</sup> | G <sub>3</sub> | C <sub>7</sub>   | (Es)<br>F <sub>3</sub> <sup>7</sup><br>D <sub>3</sub> <sup>7</sup> | B <sub>7</sub><br>D <sub>7</sub> | E <sub>3</sub><br>T <sub>3</sub> |
| Komm.            | -fallsequenz   |                |                |                | Quintfallsequenz |                                                                    |                                  |                                  |

|                  | 25                              | 26 | 27             | 28                         | 29       | 30                 | 31 | 32 |
|------------------|---------------------------------|----|----------------|----------------------------|----------|--------------------|----|----|
| S<br>A<br>T<br>B |                                 |    |                |                            |          |                    |    |    |
| Orch             |                                 |    |                |                            |          |                    |    |    |
| Harmonik         | D <sup>5-7</sup> <sub>4-3</sub> | TP | D <sup>7</sup> | D                          | D        | siehe Erläuterung  |    |    |
| Komm.            | TS in Es                        |    | GP             | homo-<br>phoner<br>Schluss | HS in Es | Orchesterzwischen- |    |    |
|                  | Ende Durchführung               |    |                |                            |          | Sekund-            |    |    |

|                  | 33     | 34 | 35                                             | 36   | 37 | 38                       | 39             | 40                            |
|------------------|--------|----|------------------------------------------------|------|----|--------------------------|----------------|-------------------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |        |    |                                                |      |    | ~~~~~                    | ~~~~~<br>  Var | ~~~~~<br>  Var                |
| Orch             |        |    |                                                |      |    |                          |                |                               |
| Harmonik         |        |    | Ⓟ S <sup>9</sup> D <sup>7</sup> <sub>7-5</sub> | T    | T  | Ⓟ T<br>Es: D             | T              | D <sup>7</sup> <sub>4-3</sub> |
| Komm.            | -spiel |    |                                                | OP B |    | Rückmodulation nach Es   |                |                               |
|                  | -fall  |    |                                                | B    |    | neues Motiv Go9 TS in Es |                |                               |

## Anhang B Fugendiagramm

|                  | 41                | 42               | 43               | 44                 | 45             | 46    | 47               | 48                                    |  |
|------------------|-------------------|------------------|------------------|--------------------|----------------|-------|------------------|---------------------------------------|--|
| S<br>A<br>T<br>B | ~~~~~             | ~~~~~            | ~~~~~            | ~~~~~              | ~~~~~          | ~~~~~ | ~~~~~            |                                       |  |
| Orch             |                   |                  |                  |                    |                |       |                  |                                       |  |
| Harmonik         | Tp <sup>9-8</sup> | D <sup>9-8</sup> | S <sup>9-8</sup> | D <sup>8-7</sup> T | D <sup>7</sup> | T     | D <sup>4-3</sup> | Sp <sup>4-3</sup><br>f <sup>4-3</sup> |  |
| Komm.            | GS in Es          |                  |                  |                    |                |       |                  |                                       |  |

|                  | 49               | 50               | 51               | 52                                                    | 53                                                                 | 54 | 55                                                             | 56     |                |
|------------------|------------------|------------------|------------------|-------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|----|----------------------------------------------------------------|--------|----------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                  |                  |                  |                                                       |                                                                    |    |                                                                |        |                |
| Orch             |                  |                  |                  |                                                       |                                                                    |    |                                                                |        |                |
| Harmonik         | c <sup>4-3</sup> | g <sup>4-3</sup> | d <sup>4-3</sup> | (g) <sup>6</sup><br>t <sup>6</sup><br>σg <sup>6</sup> | D <sup>9-8</sup> <sub>5-3</sub><br>D <sup>9-8</sup> <sub>5-3</sub> | t  | s <sup>9</sup> <sub>7</sub><br>D <sup>8-7</sup> <sub>5-3</sub> | D<br>D | G <sup>7</sup> |
| Komm.            | Quintstieg Moll  |                  |                  |                                                       | Modulation nach g                                                  |    | Quint-<br>verstärkter<br>HS in g,<br>A', Durchf. mit Go6       |        |                |

|                  | 57    | 58             | 59             | 60             | 61             | 62                                                       | 63             | 64             |
|------------------|-------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------------------------------------------------|----------------|----------------|
| S<br>A<br>T<br>B |       |                |                |                |                |                                                          |                |                |
| Orch             |       |                |                |                |                |                                                          |                |                |
| Harmonik         | C     | F <sup>7</sup> | D <sup>7</sup> | G <sup>7</sup> | C <sup>7</sup> | F <sup>7</sup> $\overset{9}{\underset{3}{\cancel{D}^7}}$ | G <sup>7</sup> | C <sup>7</sup> |
| Komm.            | -fall |                | Quintfall      |                |                |                                                          | Quint-         |                |

|                  | 65             | 66                                                                                                 | 67                                                                  | 68                                 | 69                                                                | 70  | 71                                                      | 72 |
|------------------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------|----|
| S<br>A<br>T<br>B |                |                                                                                                    |                                                                     |                                    |                                                                   |     |                                                         |    |
| Orch             |                |                                                                                                    |                                                                     |                                    |                                                                   |     |                                                         |    |
| Harmonik         | F <sup>7</sup> | B <sup>7</sup> $\textcircled{C}$ $\overset{8-7}{\underset{5}{D}}$ $\overset{8-7}{\underset{5}{D}}$ | G $\overset{8-7}{\underset{1}{D}}$ $\overset{8-7}{\underset{3}{D}}$ | S $\overset{9-8}{\underset{5}{S}}$ | D $\overset{9}{\underset{7}{D}}$ $\overset{-8}{\underset{-3}{D}}$ | t s | D <sup>7</sup> D Chromatik                              |    |
| Komm.            | -fall          |                                                                                                    | Orchesterzweischenspiel<br>HS in c-Moll                             |                                    |                                                                   |     | chrom. Quartstieg<br>C, Durchführung<br>mit Go6, Var1 u |    |

# Anhang B Fugendiagramm

|                  | 73                                                                                                                                                                                               | 74     | 75                 | 76                              | 77             | 78                                                                             | 79                                                | 80                     |
|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|--------------------|---------------------------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|------------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                                                                                                                                                                                                  |        |                    |                                 | Var1 u         |                                                                                |                                                   | Var1 u                 |
|                  |                                                                                                                                                                                                  | Var1 u |                    |                                 |                |                                                                                | ←-----→                                           |                        |
| Orch             |                                                                                                                                                                                                  |        |                    |                                 |                |                                                                                |                                                   |                        |
| Harmonik         | Ⓢ: t                                                                                                                                                                                             | t      | (D) <sub>8-7</sub> | Ⓢ <sub>3</sub> D <sub>8-7</sub> | D <sub>3</sub> | Ⓢ <sub>3</sub> <sup>9</sup> F <sup>7</sup><br>(D <sub>5</sub> <sup>8-7</sup> ) | B G <sup>7</sup><br>D <sub>5</sub> <sup>8-7</sup> | c<br>t <sub>3</sub> —4 |
| Komm.            | <div style="display: flex; justify-content: center; align-items: center;"> <span style="font-size: 2em;">}</span> <span style="margin-left: 10px;">Sekundstieg mit (D<sup>7</sup>)</span> </div> |        |                    |                                 |                |                                                                                |                                                   |                        |

|                  | 81                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 82                                           | 83 | 84                                                                            | 85               | 86                 | 87                              | 88                       |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|----|-------------------------------------------------------------------------------|------------------|--------------------|---------------------------------|--------------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | ←-----→                                      |    |                                                                               | ←-----→          |                    |                                 | Var1                     |
|                  | →                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                              |    |                                                                               | Var1 u           |                    | ←-----→                         |                          |
| Orch             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                              |    |                                                                               |                  |                    |                                 |                          |
| Harmonik         | t <sub>5</sub> (D <sub>5</sub> <sup>8-7</sup> )                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Ⓢ <sub>3</sub> D <sub>5</sub> <sup>8-7</sup> | D  | Ⓢ <sub>3</sub> <sup>9</sup> F <sup>8-7</sup><br>Ⓢ <sub>3</sub> <sup>8-7</sup> | B G <sub>3</sub> | c C <sub>8-7</sub> | F <sub>3</sub> D <sub>8-7</sub> | G <sub>3</sub> G<br>Ⓢ: D |
| Komm.            | <div style="display: flex; justify-content: center; align-items: center;"> <span style="font-size: 2em;">}</span> <span style="margin-left: 10px;">Sekundstieg mit (D<sub>3</sub>)</span> <span style="margin-left: 10px;">}</span> <span style="margin-left: 10px;">Sekundstieg mit (D<sub>8-7</sub>)</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between; margin-top: 10px;"> <div style="text-align: center;">             Thema var.<br/>Quartstieg         </div> <div style="text-align: center;">             Var1 Quartfall<br/>ohne Auftakte         </div> </div> |                                              |    |                                                                               |                  |                    |                                 |                          |

|                  | 89            | 90  | 91          | 92                  | 93                       | 94                                                      | 95                                    | 96      |
|------------------|---------------|-----|-------------|---------------------|--------------------------|---------------------------------------------------------|---------------------------------------|---------|
| S<br>A<br>T<br>B |               |     | Var1        |                     |                          | Var1                                                    |                                       |         |
| Orch             |               |     |             |                     |                          |                                                         |                                       |         |
| Harmonik         | $D_3$ $D_3^7$ | T t | $D_3$ $d_3$ | $D_5^{8-7}$ $D_5^7$ | T ( $D_5^6$ ) $D_3^{9>}$ | $D_{8-7}^{8-7}$ ( $D_{5-3}^7$ )<br>G $C$<br>$8-7$ $5-3$ | S $(Es)$ $F_{8-7}$ $B_{5-3}^7$        | T<br>Es |
| Komm.            |               |     |             |                     |                          |                                                         | Quintfallsequenz<br>Modulation c → Es |         |

|                  | 97     | 98        | 99  | 100             | 101         | 102   | 103               | 104                                |
|------------------|--------|-----------|-----|-----------------|-------------|-------|-------------------|------------------------------------|
| S<br>A<br>T<br>B | Var1   |           |     |                 |             | →     |                   |                                    |
| Orch             |        |           |     |                 |             |       |                   |                                    |
| Harmonik         | D<br>B | $D$ $D^7$ | T t | $D_3$ ( $D_7$ ) | $S_3$ $s_3$ | $D^7$ | $D_3^{9>}$ $4<-5$ | d $D^7$                            |
| Komm.            |        |           |     |                 |             |       |                   | Neues<br>Motiv<br>Go9'<br>„et lux“ |

Anhang B Fugendiagramm

|                  | 105                                                         | 106                         | 107                         | 108                         | 109                         | 110                                                                 | 111                                        | 112                         |
|------------------|-------------------------------------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|---------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-----------------------------|
| S<br>A<br>T<br>B | ****>                                                       | ****>                       |                             |                             |                             |                                                                     |                                            |                             |
| Orch             |                                                             |                             |                             |                             |                             |                                                                     |                                            |                             |
| Harmonik         | T<br>Es<br>1-2-3-1                                          | B <sup>4-3</sup><br>1-2-3-1 | F <sup>4-3</sup><br>1-2-3-4 | C <sup>4-3</sup><br>1-2-3-1 | g <sup>4-3</sup><br>1-2-3-1 | As <sup>9-8</sup><br>1-2-3-1<br><br>ⓕ: tP <sup>9-8</sup><br>1-2-3-1 | ⓓ <sub>7</sub> <sup>9&gt;</sup><br>3-4-5-3 | t <sup>4-3</sup><br>1-2-3-4 |
| Komm.            | <p>Quintstieg<br/>Ab T. 106 Melismen<br/>auf „perpetua“</p> |                             |                             |                             |                             |                                                                     |                                            |                             |

|                  | 113                         | 114                   | 115                    | 116                                                               | 117              | 118 | 119 | 120                        |
|------------------|-----------------------------|-----------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------|------------------|-----|-----|----------------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                             |                       |                        |                                                                   |                  |     |     |                            |
| Orch             |                             |                       |                        |                                                                   |                  |     |     |                            |
| Harmonik         | d <sup>4-3</sup><br>8-7-8-6 | s <sup>9-8</sup><br>3 | tP <sup>9-8</sup><br>3 | ⓓ <sub>7</sub> <sup>9&gt;</sup> tP <sup>6</sup><br>t <sub>3</sub> | D <sup>7</sup> t | D   |     | Des<br>tG<br>ⓐ: S<br>ⓐ: sG |
| Komm.            | homophoner Schluss          |                       |                        |                                                                   |                  |     | GP  | homo-                      |
|                  | „luceat“-Motiv              |                       |                        |                                                                   |                  | HS  |     | D                          |

|                  | 121                                | 122 | 123 | 124           | 125 | 126                         | 127                         | 128            |
|------------------|------------------------------------|-----|-----|---------------|-----|-----------------------------|-----------------------------|----------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                                    |     |     |               |     |                             |                             |                |
| Orch             |                                    |     |     |               |     |                             |                             |                |
| Harmonik         | As:<br>C:                          |     |     | As<br>T<br>tG |     | S <sub>5</sub> <sup>6</sup> | S <sub>5</sub> <sup>6</sup> | D <sup>7</sup> |
| Komm.            | Str: Achtelrepetitionen<br>-phoner |     |     |               |     |                             |                             |                |

|                  | 129            | 130 | 131                                               | 132 | 133 | 134 | 135                       | 136            |  |
|------------------|----------------|-----|---------------------------------------------------|-----|-----|-----|---------------------------|----------------|--|
| S<br>A<br>T<br>B |                |     |                                                   |     |     |     |                           |                |  |
| Orch             |                |     |                                                   |     |     | VII | -----                     |                |  |
| Harmonik         | D <sup>7</sup> | tG  | D <sup>6</sup><br>D <sub>3</sub> <sup>9&gt;</sup> | D   |     | G   | D <sup>7</sup>            | G <sup>7</sup> |  |
| Komm.            | Schluss        |     |                                                   |     |     | GP  | Quint-                    |                |  |
|                  |                |     |                                                   |     |     |     | A'', Durchführung mit Go6 |                |  |

Anhang B Fugendiagramm

|                  | 137            | 138            | 139                                            | 140 | 141                                            | 142                      | 143                              | 144    |       |
|------------------|----------------|----------------|------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------|--------------------------|----------------------------------|--------|-------|
| S<br>A<br>T<br>B | -----          |                |                                                |     |                                                |                          | ----- .....                      |        |       |
|                  |                |                | -----                                          |     |                                                |                          |                                  |        | ----- |
| Orch             | -----          |                |                                                |     |                                                |                          |                                  |        |       |
| Harmonik         | C <sup>7</sup> | F <sup>7</sup> | G <sub>3</sub> <sup>7</sup> ----- <sub>1</sub> | C   | F <sub>3</sub> <sup>7</sup> ----- <sub>1</sub> | B <sub>7</sub><br>⊙<br>c | f <sub>3</sub><br>s <sub>3</sub> | G<br>D | D     |
| Komm.            | -fall          |                | Quintfall                                      |     |                                                | phryg. HS                |                                  | Quint- |       |

|                  | 145                        | 146            | 147                           | 148      | 149                                               | 150                         | 151 | 152                         |
|------------------|----------------------------|----------------|-------------------------------|----------|---------------------------------------------------|-----------------------------|-----|-----------------------------|
| S<br>A<br>T<br>B | .....                      |                |                               | u -----> |                                                   |                             |     | u                           |
|                  |                            |                |                               | u        |                                                   |                             |     |                             |
| Orch             |                            |                |                               |          |                                                   |                             |     |                             |
| Harmonik         | G <sup>7</sup>             | C <sup>7</sup> | F <sub>3</sub> <sup>7</sup> C | G        | As                                                | F <sub>3</sub> <sup>7</sup> | B   | G <sub>3</sub> <sup>7</sup> |
| Komm.            | -fall                      |                | Quintstieg                    |          | 1. Sekundstieg mit (D <sub>3</sub> <sup>7</sup> ) |                             |     |                             |
|                  | C', Durchführung mit Go6 u |                |                               |          |                                                   |                             |     |                             |

|                  | 153                    | 154            | 155                         | 156 | 157                    | 158 | 159                         | 160 |
|------------------|------------------------|----------------|-----------------------------|-----|------------------------|-----|-----------------------------|-----|
| S<br>A<br>T<br>B |                        |                |                             |     | Var u                  |     |                             |     |
|                  |                        | Var            |                             |     | u                      |     |                             |     |
|                  |                        |                |                             |     |                        |     |                             |     |
| Orch             |                        |                |                             |     |                        |     |                             |     |
| Harmonik         | C                      | C <sup>7</sup> | F <sub>3</sub> <sup>7</sup> | D   | G                      | As  | F <sub>3</sub> <sup>7</sup> | B   |
| Komm.            | 2. Sekundstieg mit (D) |                |                             |     | 3. Sekundstieg mit (D) |     |                             |     |

|                  | 161                                               | 162                           | 163                         | 164 | 165                         | 166                           | 167 | 168 |
|------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------|-----------------------------|-----|-----------------------------|-------------------------------|-----|-----|
| S<br>A<br>T<br>B |                                                   |                               |                             |     |                             |                               |     |     |
|                  |                                                   | u                             |                             |     |                             |                               |     |     |
| Orch             |                                                   |                               |                             |     |                             |                               |     |     |
| Harmonik         | G <sup>7</sup> C                                  | C <sub>3-1</sub> <sup>7</sup> | C <sub>3</sub> <sup>7</sup> | F   | D <sub>3</sub> <sup>7</sup> | G <sup>7</sup> C <sup>7</sup> |     |     |
| Komm.            | 4. Sekundstieg mit (D <sub>3</sub> <sup>7</sup> ) |                               |                             |     | Quint-                      |                               |     |     |

# Anhang B Fugendiagramm

|                  | 169            | 170            | 171        | 172                              | 173 | 174              | 175 | 176               |
|------------------|----------------|----------------|------------|----------------------------------|-----|------------------|-----|-------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                |                |            | <Var                             |     |                  |     | <----->           |
|                  |                | Var u          |            |                                  |     |                  |     |                   |
|                  |                |                |            |                                  |     |                  |     |                   |
| Orch             |                |                |            |                                  |     |                  |     |                   |
| Harmonik         | F <sup>7</sup> | B <sup>7</sup> | Es<br>ⓐs:D | Sp <sup>4-3</sup> <sub>5-1</sub> |     | T <sup>4-3</sup> |     | (D <sub>8</sub> ) |
| Komm.            | As-Dur         |                |            |                                  |     |                  |     |                   |
|                  | -----┘         |                |            |                                  |     |                  |     |                   |
|                  | -fall mit 7    |                |            |                                  |     |                  |     |                   |

|                  | 177                                | 178          | 179                                                                    | 180                                  | 181                                                                      | 182     | 183                               | 184                               |  |
|------------------|------------------------------------|--------------|------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|---------|-----------------------------------|-----------------------------------|--|
| S<br>A<br>T<br>B |                                    | <----->      |                                                                        | <----->                              |                                                                          | <-----> |                                   |                                   |  |
|                  |                                    | <----->      |                                                                        | <----->                              |                                                                          | <-----> |                                   |                                   |  |
|                  |                                    |              | <----->                                                                | <----->                              |                                                                          | <-----> | <----->                           |                                   |  |
| Orch             |                                    |              |                                                                        |                                      |                                                                          |         |                                   |                                   |  |
| Harmonik         | 7<br>-----9>                       | 8<br>-----9> | ) ≈ D <sub>5-3</sub> <sup>7</sup><br>ⓐs: D <sub>5-3</sub> <sup>7</sup> | D <sup>4-3</sup><br>T <sup>4-3</sup> | ⓐ: (D <sub>3</sub> <sup>9&gt;</sup> )<br>D <sub>3</sub> <sup>9&gt;</sup> | Tg<br>t | D <sub>4-3</sub> <sup>9&gt;</sup> | D <sub>5</sub> <sup>4-3-8-7</sup> |  |
| Komm.            | Modulation über Es-Dur nach c-Moll |              |                                                                        |                                      |                                                                          |         |                                   | HS in c-Moll                      |  |

|                  | 185                                    | 186      | 187              | 188 | 189 | 190 | 191 | 192 |
|------------------|----------------------------------------|----------|------------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| S<br>A<br>T<br>B |                                        |          |                  |     |     |     |     |     |
| Orch             |                                        |          |                  |     |     |     |     |     |
| Harmonik         | D   D                                  | tG<br>As | F <sub>1-3</sub> | B   | g   | c   | As  | d   |
| Komm.            | TS                                     |          | Sequenz          |     |     |     |     |     |
|                  | Keine Motive mehr, freier Zwischenteil |          |                  |     |     |     |     |     |

|                  | 193                       | 194                                  | 195                                                                                  | 196                                                                                                     | 197         | 198    | 199 | 200 |
|------------------|---------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|--------|-----|-----|
| S<br>A<br>T<br>B |                           |                                      | -----><br> -----><br>  <sup>u</sup> ----->                                           |                                                                                                         |             |        |     |     |
| Orch             |                           |                                      |                                                                                      |                                                                                                         |             |        |     |     |
| Harmonik         | h <sup>5&gt;</sup> ≈<br>⊙ | G <sup>7</sup><br>D <sup>7-6-5</sup> | t( $\emptyset$ ) <sub>7</sub> <sub>3</sub> ( $\emptyset$ <sup>7</sup> ) <sub>5</sub> | s(D) <sub>7</sub> tP( $\emptyset$ <sup>7</sup> ) <sub>3</sub> ( $\emptyset$ <sup>7</sup> ) <sub>5</sub> | Es<br>tP    | f<br>s | g   | As  |
| Komm.            |                           |                                      |                                                                                      |                                                                                                         | Sekundstieg |        |     |     |

Anhang B Fugendiagramm

|                  | 201 | 202 | 203         | 204 | 205     | 206 | 207 | 208 |
|------------------|-----|-----|-------------|-----|---------|-----|-----|-----|
| S<br>A<br>T<br>B |     |     |             |     |         |     |     |     |
| Orch             |     |     |             |     |         |     |     |     |
| Harmonik         | B   | C   | Es          | b   | f<br>Sp | S   | T   | Tg  |
| Komm.            |     |     | Sekundstieg |     |         |     |     |     |

|                  | 209               | 210                      | 211                                  | 212                                  | 213              | 214          | 215 | 216              |
|------------------|-------------------|--------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|------------------|--------------|-----|------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                   |                          |                                      |                                      |                  |              |     | ----->           |
| Orch             |                   |                          |                                      |                                      |                  |              |     | ----->           |
| Harmonik         | As <sup>9-8</sup> | Es <sup>4-3</sup><br>(c) | f <sup>9-8</sup><br>s <sup>9-8</sup> | c <sup>4-3</sup><br>t <sup>4-3</sup> | D <sup>7-3</sup> | (Es) S<br>tG | S   | T D <sub>3</sub> |
| Komm.            | Pachelbel         |                          |                                      |                                      | TS               |              |     |                  |

|                  | 217                                                                                                   | 218         | 219                                         | 220                       | 221 | 222 | 223 | 224 |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|---------------------------------------------|---------------------------|-----|-----|-----|-----|
| S<br>A<br>T<br>B |                                                                                                       |             |                                             |                           |     |     |     |     |
| Orch             |                                                                                                       |             |                                             |                           |     |     |     |     |
| Harmonik         | $\zeta$<br>$A_3^s$ $\zeta$                                                                            | $f$ $E_3^s$ | $d_3^{5>}$ $\textcircled{c}$ $t_3$<br>$C_3$ | $D_3^7$ $t$<br>$h_3^{5>}$ | D   | D   |     |     |
| Komm.            | 2 Vl + Vla:<br>Achtelrepetitionen bis T. 221<br>Chor homophon in Halben,<br>aber textlich verschieden |             |                                             |                           |     |     |     |     |

|                  | 225                   | 226            | 227    | 228                                | 229    | 230 | 231       | 232   |
|------------------|-----------------------|----------------|--------|------------------------------------|--------|-----|-----------|-------|
| S<br>A<br>T<br>B |                       |                |        |                                    |        |     | >         |       |
| Orch             |                       |                |        |                                    |        |     |           |       |
| Harmonik         | $D$                   | $D^7$<br>$G^7$ | T<br>C | $S^7 \approx t$<br>$F^7 \approx c$ | D<br>G | g   | D         | $G^7$ |
| Komm.            | Quintfall             |                |        | Quintstieg                         |        |     | Quintfall |       |
|                  | Engführung angedeutet |                |        |                                    |        |     |           |       |

## Anhang B Fugendiagramm

|                  | 233                                                                                          | 234          | 235          | 236              | 237                | 238              | 239                             | 240              |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|--------------|------------------|--------------------|------------------|---------------------------------|------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                                                                                              | - Var -----> | - Var -----> |                  | <----->            | <----->          | <----->                         | <----->          |
| Orch             |                                                                                              |              |              |                  |                    |                  |                                 |                  |
| Harmonik         | C                                                                                            | Ⓢ: t<br>c    | D            | t <sup>9-8</sup> | D <sup>7-6-5</sup> | t <sup>4-3</sup> | s <sup>9-8</sup> D <sup>7</sup> | D <sup>7</sup> t |
| Komm.            | <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 20px; margin-bottom: 5px;"></div> |              |              |                  |                    |                  |                                 |                  |

|                  | 241                                                                                                                 | 242                               | 243                           | 244 | 245                                                                                                                | 246                           | 247              | 248                           |
|------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|------------------|-------------------------------|
| S<br>A<br>T<br>B | <----->                                                                                                             | <----->                           |                               |     |                                                                                                                    |                               |                  |                               |
| Orch             |                                                                                                                     |                                   |                               |     |                                                                                                                    |                               |                  |                               |
| Harmonik         | S <sub>3</sub> <sup>7-6</sup> D <sub>3</sub> <sup>7-6-5</sup>                                                       | D <sub>5-4-3-4</sub> <sup>7</sup> | <del>D</del> <sup>9&gt;</sup> | D   | t D <sub>3</sub>                                                                                                   | t <sub>3</sub> D <sub>5</sub> | t D <sub>3</sub> | t <sub>3</sub> D <sub>5</sub> |
| Komm.            | <div style="border: 1px solid black; width: 100%; height: 15px; margin-bottom: 5px;"></div> OP G seit T. 222      ^ |                                   |                               |     | <div style="border: 1px solid black; width: 100%; height: 15px; margin-bottom: 5px;"></div> 3-mal gleiche Harmonik |                               |                  |                               |
|                  | <div style="border: 1px solid black; width: 100%; height: 15px; margin-bottom: 5px;"></div> verstärkter HS          |                                   |                               |     | <div style="border: 1px solid black; width: 100%; height: 15px; margin-bottom: 5px;"></div> Schlussteil            |                               |                  |                               |

|                  | 249              | 250                           | 251                                                              | 252                                                                                                  | 253    | 254              | 255                               | 256                |
|------------------|------------------|-------------------------------|------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|------------------|-----------------------------------|--------------------|
| S<br>A<br>T<br>B |                  |                               |                                                                  |                                                                                                      |        |                  |                                   |                    |
| Orch             |                  |                               |                                                                  |                                                                                                      |        |                  |                                   |                    |
| Harmonik         | t D <sub>3</sub> | t <sub>3</sub> D <sub>5</sub> | t<br>c <sub>3</sub> g <sub>3</sub> f <sub>3</sub> E <sub>3</sub> | (c) D <sub>5</sub> <sup>9&gt;</sup><br>d <sub>3</sub> c <sub>3</sub> h <sub>3</sub> <sup>7&gt;</sup> | tD tG  | t <sub>3</sub> s | D <sup>6</sup> ————— <sup>5</sup> |                    |
| Komm.            | Fauxbourdon      |                               | TS                                                               |                                                                                                      | Kadenz |                  |                                   | homophoner Schluss |

|                  | 257              | 258 | 259 |
|------------------|------------------|-----|-----|
| S<br>A<br>T<br>B |                  |     |     |
| Orch             |                  |     |     |
| Harmonik         | t                |     |     |
| Komm.            | zum GS in c-Moll |     |     |



# Anhang C

## Werkkatalog

Die Angaben des folgenden Werkkatalogs wurden im Wesentlichen aus der verwendeten Literatur (siehe Bibliographie, Anhang [D.2](#)) zusammengetragen, dabei insbesondere aus den folgenden Quellen:

1. [[Chase 2003](#)]
2. [[Ebel 1997](#)]
3. [[Hader 2002](#)]
4. [[Harenberg 1999](#)]
5. [[Harenberg 2001](#)]
6. [[Hausfater 1995](#)]
7. [[Lemaître 1992](#)]
8. [[MacIntyre 1984/86](#)]
9. [[MGG 1949–86](#)]
10. [[MGG2 1994](#)]
11. [[New Grove 1980](#)]
12. [[Riemann 1961](#)]
13. [[RISM 2005](#)]
14. [[Tranchefort 1993](#)]
15. [[Voirin 2001](#)]

Dabei wurden nur Angaben berücksichtigt, die aufgrund der Recherche der Verfasserin als gesichert gelten können; soweit zu ermitteln werden Komponist, Lebensdaten, Werk mit Entstehungszeit, Besetzung und Tonart angegeben.

Die Titel der Werke sind nicht in allen Fällen eindeutig zu ermitteln; [Chase 2003] z. B. verwendet in seinen Verzeichnissen häufig nur Signaturen der Form MDR, MDM oder MPD. In solchen Fällen wird hier der nach dem Entstehungsland wahrscheinlichste Titel angegeben.

**Legende:**

- Autor sicher, Entstehungszeit im behandelten Zeitraum
- ? Autor nicht ganz sicher
- ?? Entstehungszeit nicht sicher im behandelten Zeitraum
- ??? Entstehungszeit nicht bekannt, möglicherweise im behandelten Zeitraum

**Werke:**

- Adlgasser, Anton Cajetan (1729–1777):  
Requiem C-Dur;  
Requiem C-Dur;  
ein unvollständiges Requiem
- Agricola, ? (?–?):  
Requiem C-Dur (1705)
- ?? Aiblinger, Johann Kaspar (1779–1867):  
Requiem d-Moll;  
Requiem c-Moll/Es-Dur
- Aimon, (Pamphile) Léopold (François) (1779 Lisle – 1866 Paris):  
Requiem (verschollen)
- Albrechtsberger, Johann Georg (1736–1809):  
Requiem c-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Exsurge Domine in Requiem tuam F-Dur;  
Requiem Es-Dur
- Almeida, Ignacio (1760–1825):  
Requiem
- ?? Aloysi, ? (18. oder 19. Jh.):  
Requiem F-Dur
- Altemps, Faustino (ca. 1776 – 1833):  
Requiem

- 
- ?? Alvazzi, Clemente (18. oder 19. Jh.):  
Messa da morto F-Dur
- Ammon, Blasius (1763–1825):  
Requiem
  - Amon, Johann (1763–1825):  
Requiem (5st.)
  - Andren, Francesco (1786–1853):  
Requiem (1834)
  - Andreozzi, Gaetano (1755–1826):  
Messa dei Morti e-Moll
  - Andrevi y Castellar, Francisco (1786–1853):  
Requiem
  - Androt, Albert-Auguste (1781–1804):  
Requiem
  - Angeber, Joseph Anton (1771–1833):  
Missa c-Moll
  - de Angelis, Angelo gen. Rivortorto (1750–1825):  
Messa da Requiem für 3st. Ch u. Orch;  
Messa da Requiem für 4st. Ch u. Orch
  - Anichini, Francesco (1830–1901):  
Requiem (4st.) (ca. 1850)
  - de Arzac, José Maria (19. Jh.):  
Dies irae (1832–1836)
  - Audiffren, Jean (1680 Barjols – 1762 Marseille):  
Requiem F-Dur für 4 St. u. Bc
  - Aufschnaiter, Benedikt Anton (1665–1742):  
Missa da Requiem (1738)
  - Auletta, Domenico (1723–1753):  
Requiem
  - Aumann, Franz Josef (1728–1797):  
12 Requiems (1 verschollen), u. a.:  
Requiem c-Moll;  
Requiem B-Dur;  
Requiem F-Dur;  
mehrere Requiems in c-Moll, evtl. mehrere in Es-Dur

- Bach, Johann Christian (1735–1782):  
Requiem F-Dur (Introitus und Kyrie) (1757)
- Bachschmid(t), Johann Anton (1728–1797):  
Requiem c-Moll (um 1790)
- ? Back, Konrad (1749–1810):  
Requiem B-Dur
- Bajamonti, Julije (1744–1800):  
Requiem Mrtvačka misa G-Dur (1787)
- Baldan, Carlo (1753–1803):  
Requiem (1789)
- Baliani, Carlo (1680–1747):  
Requiem (8st.)
- Basili, Francesco (1767–1850):  
Gran Messa da Requiem (4st.);  
Messa da Requiem (3st.);  
2 weitere Requiems
- Bassani, Giovanni Battista (1657–1716):  
Requiem (1698)
- Baumgartner, Giuseppe (?–?):  
Requiem von Engelberg Es-Dur
- Beaulieu, Martin (1791 Paris – 1863 Niort):  
Messe de Requiem für 4 Solostimmen und Chor (1818/19)
- von Beecke, Ignaz (1733–1803):  
Requiem (1789)
- dalla Bella, Domenico (1715–?):  
Requiem für 2 Tenöre, Bariton und Bass a cappella
- ? Benda, Felix (1708–1768):  
XVIII. Missa de requie Es-Dur
- Benedetti, Francesco Maria (1683–1746):  
Requiem in F-Dur;  
3 weitere Requiems
- Bengraf, (Johann) Joseph (1745–1791):  
7 Requiems

- 
- Benniger, Josef (17. – 18. Jh.):  
2 Requiems
  - Benoist, François (1794 Nantes – 1878 Paris):  
Messe de Requiem für 3 Männerstimmen und 1 Kinderstimme (1842);  
Dies irae (1842)
  - Bergamo, Antonio (1725–1802):  
Messa da Requiem (1761)
  - Bergiron, Nicolas (1690–1768):  
Dies irae (*grand motet*)
  - Bergt, Christian Gottlob August (1771–1837):  
Requiem B-Dur
  - Berlioz, (Louis) Hector (1803–1869):  
Grande Messe des Morts op. 5 (1837)
  - Bernabei, Giuseppe A. (1649–1732):  
2 Requiems für SATB;  
Requiem F-Dur (1689)
  - Bertelmann, Jan George (1782–1854):  
Missa pro defunctis (1835)
  - Bertini, Salvatore (1721–1794):  
Messa da Requiem (1789)
  - Berton, Henri Montan (1767 Paris – 1844 ebd.):  
Requiem (zwischen 1790 und 1844)
  - Bertoni, Ferdinando (Gasparo) (1725–1813):  
Requiem für gem. Chor, Str und Bc (1758);  
Dies irae (1792)
  - Betscher, Nikolaus (1745–1811):  
Requiem g-Moll (1788)
  - Bianchi, (Giovanni) Antonio (1750–1815):  
Missa pro defunctis (4st.)
  - Biber, Carl Heinrich (1681–1749):  
Requiem
  - von Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644–1704):  
Requiem f-Moll (5st.) (1690–1700);  
Requiem à 15 A-Dur (1687, für Erzbischof Maximilian von Khuenburg)

- Biechteler von Greiffenthal, Matthias Siegmund (1668–1743):  
4 Requiems
- Blahag, Joseph (1780–1846):  
Requiem c-Moll;  
Requiem F-Dur (1st.), mit Orgel
- Bochsa, (Robert) Nicolas Charles (1789 Montmédy – 1856 Sydney):  
Requiem (1814, 12. 1. 1816 Paris, zum Jahrestag der Hinrichtung Ludwigs XVI.);  
Messe de Requiem, mit Holzbläsern und Schlagwerk (ca. 1825, zum Gedächtnis  
Ludwigs XVIII.)
- ?? Bolehovský, Josef (18. oder 19. Jh.):  
Requiem F-Dur;  
Requiem Es-Dur
- Bomtempo, João Domingos (1775 Lissabon – 1842 ebd.; ab 1801 in Paris):  
Messe de Requiem consacrée à Camoes<sup>1</sup> für 4 Solisten, Chor, Orch op. 23 (1818  
Paris, UA privates Konzert)
- Bonno, Giuseppe (1711–1788):  
2 Requiems
- Bouteiller, Giuseppe (1655–1717):  
Requiem 5v. cum Bc (1693)
- Brandl, Johann Evangelist (1760–1837):  
Missa de Requiem Es-Dur, No. 77 a (1795)
- van Bree, Johann Bernardus (1801–1857):  
Missa pro defunctis (1848)
- Bréhy, Hercules Pierre (1673 Brüssel – 1737 ebd.):  
2 Requiems;  
eins davon Missa pro Defunctis F-Dur
- Breunich, Johann Michael (1699–1755):  
Requiem
- Brixi, František Xaver (1732–1771):  
Requiemversionen in c-Moll, Es-Dur, Es-Dur, c-Moll, B-Dur, a-Moll
- Brizio, Petrucci (1737–1825):  
Requiem (ca. 1762)

---

<sup>1</sup> Luis Vaz de Camoes (1524–1580) war ein berühmter portugiesischer Dichter.

- 
- Bros, D. Juan (1776–1852):  
Office des Morts
  - Bruckner, Anton (1824–1896):  
Requiem für Männerstimmen (1845, verloren);  
Requiem d-Moll (1849)
  - Brunetti, Giovanni Gualberto (1706–1787):  
4 Requiems
  - Brusa, Giovanni Francesco (nach 1700 – nach 1768):  
Messa pro defunctis B-Dur, SSA (1767 im Ospedale degli Incurabili Venedig)
  - Brzowski, Josef (1803–1888):  
Requiem (1845)
  - ?? di Budrio, Francesco Antonio (17. oder 18. Jh.):  
Messa da Morti F-Dur
  - Bühler, Franz (1760–1823):  
Requiem Es-Dur (1790);  
Requiem d-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Requiem C-Dur
  - Cafaro, Pasquale (1708/1715–1787):  
Requiem g-Moll (1761)
  - Cajani, Giuseppe (1774 Mailand – 1821 Paris; ab 1802 in Paris):  
Messa de defunti Es-Dur
  - Caldara, Antonio (1670–1736):  
Requiem
  - Calegari, Giuseppe (1750–1812):  
Requiem (4st.);  
3 Dies irae
  - Calegari, Antonio (1757–1828):  
Requiem (3–4st.);  
Requiem (4st.)
  - von Camerloher, Placidus (1718–1782):  
Requiem C-Dur (1782)
  - van Campenhout, François (1779 Brüssel – 1848 ebd.):  
Requiem

- **Campion, Charles Antoine (Campioni, Carlo Antonio) (1720–1788):**  
2 Requiems (zwischen 1766 und 1781);  
Messa solemne di Requiem (1781)
- **Campra, André (1660–1744):**  
Messe de Requiem / Requiem - Messe des Morts (1722, rev. 1730)
- **Carafa, Marzio Gaetano (1798–?):**  
Requiem (12st.) (1821)
- **Caresana, Christoforo (1640–1709):**  
3 Requiems (eins davon 1701)
- **Caretti, Giuseppe (1690–1774):**  
Messa da Requiem für 2 T. u. B.
- **Carnicer y Battle, Ramón (1789–1855):**  
Requiem (1829);  
Requiem für 4 Stimmen und Orchester (1842)
- **Caroli, Angelo (1701–1778):**  
Messa da morto
- **Caruso, Luigi (1754–1822/3):**  
Requiem in Es-Dur/Messa da Requiem für 4 St. u. Orch (1794)
- **Casali, Giovanni Battista (ca. 1715 – 1792):**  
Requiem in F-Dur
- **Casciolini, Claudio (1697–1760):**  
Messa da Requiem (4st.) (vor 1749);  
Missa pro defunctis, Requiem F-Dur
- **Castrucci, Giuseppe (17. oder 18. Jh.):**  
Messa di Requiem F-Dur (1765)
- **Catenacci, Gian Domenico (?–1796):**  
Messa da Requiem d-Moll
- **Cavalli, Pier Francesco (1602–1676):**  
Missa pro defunctis (1675/76)
- **Ceracchini, Francesco (ca. 1748 – 1824):**  
Messa da Requiem
- ? **Černý, František (18. Jh.):**  
Requiem B-Dur;  
Missa de Requiem F-Dur;  
Missa de Requiem Es-Dur

- 
- Charpentier, Marc-Antoine (1643–1704):  
 Messe pour les trépassés à 8 (1670–1673; H2);  
 Messe des Morts à 4 voix (1687 oder 1690/93; H7);  
 Messe des Morts à 4 voix et symphonie – Requiem (um 1695; H10);  
 Prose des Morts „Dies irae“ (1671/72; H12)
  
  - Chein, Louis (1636 – 1694 Paris):  
 Missa pro defunctis (1690)
  
  - Cherubini, Luigi (1760–1842):  
 Requiem c-Moll (1817);  
 Requiem d-Moll (1836)
  
  - Chiodi, Buono Giuseppe (1728–1783):  
 3 Requiems, u. a.:  
 Requiem, introito de la misa de difuntos F-Dur
  
  - Chiti, Girolamo (1679–1759):  
 2 Requiems
  
  - Christen, Maurus (1747–1812):  
 (Heu mihi Domine) Aria de Requiem Post Elevationem f-Moll (1774)
  
  - Cimarosa, Domenico (1749–1801):  
 Missa pro defunctis g-Moll (1787)
  
  - Cinque, Ermengildo (1690?–1770):  
 Dies irae
  
  - Clari, Giovanni (1677–1754):  
 Messa pro defunctis g-Moll (5st.);  
 Messa pro defunctis (5st.)
  
  - Clement, Johann Georg (1710–1794):  
 2 Requiems
  
  - Coccia, C. (1782–1873):  
 Requiem (1849)
  
  - Colin, Jean (1620–1694):  
 Missa pro defunctis (6st.) (1688)
  
  - ?? Colonna, Giovanni Paolo (1637–1695):  
 Kyrie und Sequenz (1676);  
 Messe e Responsori per i defunti;  
 Messa Funebre G-Dur (8st.)

??? Compareti, Emanuele (?-?):

Requiem c-Moll (wahrscheinlich 18. Jh., vor 1799)

• Cordans, Bartolomeo (1698/1700–1757):

insgesamt 5 Requiems für 2-5 St., u. a.:

Requiem g-Moll;

Requiem F-Dur

• Cotumacci, Carlo (1709–1785):

Requiem f-Moll (5st.);

Requiem (1727?)

• Crudeli, Matthias (18. Jh.):

Requiem g-Moll;

Requiem d-Moll;

Requiem c-Moll;

Requiem c-Moll;

Requiem Es-Dur;

Requiem h-Moll;

Requiem D-Dur

? Dankowski, Wojciech (ca. 1760 – ca. 1807):

Requiem Es-Dur

??? Daum, P. (?-?):

Missa de Requiem (vor 1770)

• Delalande, Michel (1657–1726):

Dies irae (1690, für das Begräbnis Maria Anna Christina Victorias von Bayern und 1692 anlässlich des Todes des Dauphins oder Delalandes Töchtern)

• Deldevez, Edmé-Marie-Ernest (1817 Paris – 1897 ebd.):

Requiem op. 7 (1843);

(und zwei weitere Requiems (1870, 1877))

?? Delessnich, Joseph (?-?):

Requiems c-Moll und Es-Dur;

Requiem B-Dur (vor 1799)

• Depisch, Bálint (ca. 1746 – 1782):

Requiem Es-Dur

• Desaugiers, Marc-Antoine (1742–1793):

Messe des Morts (1786, zum Andenken an Sacchini)

?? Desirò, Domenico (?-?):

Messa da Requiem Es-Dur (hrsg. ca. 1800)

- 
- Despréaux, Guillaume Ross (1801 – nach 1838):  
Requiem (nur Introitus und Kyrie, 1830);  
Dies irae (1830)
  - Desvignes, Pierre (1764–1827):  
Messe des Morts (Anfang 19. Jh.)
  - Dietsch, Pierre-Louis (1808 Dijon – 1865 Paris):  
Messe de Requiem (1856)
  - Die(t)z, Johann Sebastian (1711–1793):  
Requiem F-Dur;  
Requiem d-Moll;  
Requiem D-Dur;  
Requiem g-Moll
  - Ditters von Dittersdorf, Karl (1739–1799):  
Requiem c-Moll (1761);  
Requiem Es-Dur
  - Donberger, Georg Joseph (1709–1768):  
17 Requiems, u. a.:  
Requiem c-Moll
  - Donizetti, Gaetano (1797–1848):  
Requiem (3st.) (1837, verloren);  
Messa di Requiem (1835, für Vincenzo Bellini, Fragment);  
Requiem d-Moll (1837, verloren)
  - Dourlen, Victor (1780–1864):  
Dies irae (1808)
  - Doyague, D. Manuel-José (1755–1842):  
Office des Morts
  - Dreschler, Joseph (1782–1852):  
Requiem
  - Drexel, Johann Chrysostomus (1758–1801):  
3 Requiems
  - ?? Dreyer, Johann Melchior (1747–1824):  
Requiem B-Dur;  
2 Requiems D-Dur ;  
Requiem C-Dur;  
Requiem A-Dur;  
Requiem F-Dur;

Requiem Es-Dur;  
Requiem G-Dur;  
möglicherweise ein weiteres Requiem in D-Dur

- Drobisch, Karl Ludwig (1803–1854):  
3 Requiems
- Durante, Francesco (1684–1755):  
Requiem g-Moll (1738);  
Requiem c-Moll (Messe de' morti =? Missa Solemnis Pro Defunctis) (1746);  
Requiem a-Moll SSB;  
Messa di Requiem d-Moll;  
Messa piccola di requie
- Durón, Sebastian (1660–1716; ab 1706 in Frankreich):  
Missa de Requiem;  
Missa de Requiem D-Dur;  
(?=) dreichörige Totenmesse mit Orchester
- Eberlin, Johann Ernst (1702–1762):  
Requiem B-Dur;  
2 Requiems c-Moll;  
Requiem f-Moll;  
Requiem g-Moll;  
2 Requiems C-Dur;  
Requiem E-Dur;  
Requiem h-Moll
- Ebner, Leopold Ignaz (1769–1830):  
Requiem F-Dur
- ??? Eder, ? (?-?):  
Requiem Es-Dur (vor 1825)
- ??? Elis, ? (?-?):  
Requiem c-Moll (vor 1800)
- Elsner, J. (1769–1854):  
Requiem (1825)
- Emmerich, Wolfgang Joseph (1772–1839):  
Missa de Requiem Es-Dur
- ??? Endholzer, ? (?-?):  
Requiem c-Moll (möglicherweise 18. Jh.)

- 
- Ennelin, Sebastian (1660–1747):  
Requiem (1709)

??? Erdt, ? (?-?):

Requiem B-Dur (möglicherweise 18. Jh.)

- Ett, Caspar (1788–1847):  
2 Requiems
- d’Eve, Alphonse (1666 Brüssel – 1727 Antwerpen):  
Dies irae
- Eybler, Joseph Leopold (1765–1846):  
Benedictus Es-Dur;  
Requiem c-Moll (1803)
- Fago, Francisco (1677–1745):  
Requiem
- Fago, Lorenzo (1704–1793):  
Requiem c-Moll
- Fago, Nicola (1677–1745):  
Requiem c-Moll
- Fasch, Carl Friedrich (1736–1800):  
Requiem f-Moll
- Fazzini, Giovanni Battista (18. Jh.):  
Requiem in F-Dur
- Feldmayr, Georg (1756–1834):  
Requiem c-Moll (1791);  
Requiem Es-Dur (1795)
- Fenaroli, Fedele (1730–1818):  
Messa de defunti (1770)
- Feo, Francesco (1691–1791):  
Missa defunctorum d-Moll (1718);  
2 Dies irae
- Feroci, Francesco (1673–1750):  
Messa da Requiem
- Ferrari, Giovanni (1763–1842):  
Requiem

- Fétis, François-Joseph (1784 Mons – 1871 Brüssel):  
Requiem (1814/15);  
Requiem (1850, für Marie-Louise von Belgien)
- Fiocco, Joseph Hector (1703–1741):  
2 Requiems
- Fiocco, Pierre-Antoine (1650 Venedig – 1714 Brüssel):  
Missa pro defunctis (Brüssel);  
Libera me c-Moll
- Fioravanti, Valentine (1770–1837):  
Dies irae (8st.)
- Fiore, Andrea (1686–1732):  
Vespro pro defunti
- Fiorillo (Fiorello), Ignazio (1715–1787):  
Requiem
- Fioroni, Gian Andrea (1704–1778):  
Requiem F-Dur
- ? Fischer, T. W. (18. Jh.):  
Requiem d-Moll;  
Requiem Es-Dur
- Floquet, Étienne-Joseph (1748 Aix-en-Provence – 1785 Paris):  
Messe des Morts (Juni 1771 Paris);  
Messe de Requiem (1772 Paris)
- Fontemaggi, Antonio (?–1810):  
Requiem F-Dur
- Frances de Iribarren, Juan (1698–1767):  
Requiem
- Frauenberger, Ernest (1769–1840):  
Requiem F-Dur;  
Requiem Es-Dur;  
Deutsches Requiem
- Führer, Robert (1807–1861):  
Requiem (1846)
- Furlanetto, Bonaventure (1738–1817):  
3 Requiems;

- 
- 2 Dies irae;  
Missa pro Defunctis;  
Messa da Requiem;  
Dies irae: Sequenza
- Fux, Ignaz (1779 – nach 1826):  
Requiem g-Moll;  
Requiem B-Dur;  
Requiem d-Moll
  - Fux, Johann Joseph (1660–1741):  
Kaiserrequiem (1720);  
Requiem F-Dur (1697);  
Requiem c-Moll (1720)
- ?? di Gaeta, Lorenzo (?-?):  
Messa a tre voci C-Dur (vor 1765)
- Gänsbacher, Johann Baptist (1778–1844):  
7 Requiems, darunter:  
Requiem d-Moll (1811);  
Requiem c-Moll op. 15 (1811);  
Requiem Es-Dur (1825);  
Requiem d-Moll op. 38 (1834)
  - Gaiano, Giovanni (1759–1818):  
Dies irae
  - Galan, Cristóbal (1630–1684):  
Misa de difuntos (nach 1680)
- ?? Gally, Georg (18. oder 19. Jh.):  
Requiem Es-Dur
- Galuppi, Baldassare (1706–1785):  
Requiem E-Dur;  
Requiem F-Dur;  
Requiem F-Dur
  - Garcia-Fajer, Francisco (1731–1809):  
Dies irae (8st.);  
Officium Defunctorum;  
Missa pro Defunctis
- ?? García de Salazar, Juan (?–1710):  
Missa de Requiem F-Dur

- Gassmann, Florian Leopold (1729–1774):  
Requiemfragment c-Moll (zwischen 1772 und 1774)
- Gasparini, Quirino (1721–1778):  
3 Requiems
- ? Gatti, Luigi (1740–1817):  
Requiem B-Dur;  
Requiem F-Dur;  
Requiem Es-Dur;  
Requiem C-Dur
- Gayer, Johann Christoph (1668–1734):  
Requiem c-Moll;  
Requiem F-Dur;  
Dies irae g-Moll für 2 Chöre
- Gazzaniga, Giuseppe (1743–1818):  
Requiem Es-Dur
- Geissler, Benedict (1696–1722):  
Missa pro Defunctis (1738)
- Generali, Pietor (1773–1832):  
Requiem
- Geremia, Giuseppe (1732–1814):  
Missa pro Defunctis
- Gheerkin (Gherardesca), Philippe (1738–1808):  
Missa de Requiem (ca. 1805);  
ein weiteres Requiem
- ?? Gherardi, Gherardo (18. oder 19. Jh.):  
Requiem F-Dur
- Giacometti, Bartolomeo (1741–1809):  
Requiem;  
Messa di Morti
- Gjai, Giovanni (ca. 1690 – 1764):  
Requiem
- Gibelli, Lorenzo (1718–1812):  
Requiem c-Moll
- ?? Gille, Jacob Edvard (1814–1880):  
Requiem

- 
- Gilles, Jean (1668 Tarascon – 1705 Avignon):  
Messe des Morts (Requiem) (1699)
  - Giorgi, Giovanni (?–1762):  
Missa in com:ne omnium defunctorum F-Dur (1759)
  - ?? di Giosa, Nicola (1819–1885):  
Requiem (1848?, für Donizetti)
  - de Giovanni, Nicola (1802–1856):  
Requiem op. 58
  - Girolami, Giovan. (1702–1786):  
Messa da Requiem
  - Giroust, François (1738 Paris – 1799 Versailles):  
Dies irae (1765);  
Missa pro defunctis (Nr. 69) (1775, zum Gedächtnis Ludwigs XV., gestorben 1774)
  - Gleissner, Franz Johannes (1761–1818):  
Requiem c-Moll (1785);  
Requiem g-Moll
  - ?? Glosz, ? (18. oder 19. Jh.):  
Requiem Es-Dur
  - Gnocchi, Pietro (1677–1771):  
7 Requiems
  - Gonzalez, Antonio (? – ca. 1764):  
Requiem F-Dur
  - Goss, John Sir (1800–1880):  
Requiem Motet e-Moll (1827)
  - Gossec, François-Joseph (1734–1829):  
Grande Messe des Morts (1760)
  - Gounod, Charles (1818–1893):  
Requiem (1893)
  - ??? Grabe, Sigismund (?–?):  
Requiem Solenne Es-Dur
  - ?? Graf, ? (?–?):  
Requiem d-Moll (vor 1765)
  - Gravani, Peregrinus (1732–1815):  
Missa de Requiem F-Dur

- Greis, Anton (?–1809):  
Requiem g-Moll (ca. 1780)
- Grétry, André (1741–1813):  
Messe de Requiem
- ?? Griesbach, Jean Henri (1798–?):  
Requiem
- Grua, Franz Paul (1753–1833):  
4 Requiems
- ??? Grundner, ? (?–?):  
Requiem Es-Dur (evtl. 18. Jh.)
- ??? Gulitz, ? (?–?):  
Missa de requie Es-Dur (evtl. 18. Jh.)
- Habegger, Johann (?–1795):  
Requiem B-Dur;  
Requiem d-Moll
- Häser, August Ferdinand (1779–1844):  
Requiem
- Haltenberger, Bernhard (1748–1780):  
Requiem F-Dur (1787);  
Requiem c-Moll (1772)
- Hamal, Henri-Guillaume (1685 Lüttich – 1752 ebd.):  
56 Messen, darunter wahrscheinlich auch Totenmessen
- Hamal, Jean-Noël (1709–1778):  
5 Requiems
- Hamal, Henri (1744–1820):  
3 Requiems
- Hamel, Coelestin (1662–1734):  
2 Requiems
- ?? Hamm, Benedict (18. Jh.):  
Requiem Es-Dur
- Hanssens, Charles-Louis-Joseph (1777–1852):  
Grande Messe de Requiem a-Moll
- Hanssens, Charles Louis (Karel Lodewijk) (1802–1871):  
Messe de Requiem

- 
- Hardouin, Henri (Abbé) (1727 Grandpré, Ardennen – 1808 ebd.):  
5 Totenmessen
  
  - Hasse, Johann Adolf (1699–1783):  
Requiem C-Dur;  
Requiem Es-Dur;  
Domine Jesu Christe;  
Libera me Domine
  
  - Haydn, J. Michael (1737–1806):  
Missa pro defunctis c-Moll (1771);  
Requiem Es-Dur (1771);  
Requiem B-Dur „Opus ultimum“ (1806, Fragment)
  
  - ? Haydn, Joseph (1732–1809):  
Requiem in Es, Hob 22a, c-Moll, B-Dur, a-Moll
  
  - ? Haydn, ? (?-?):  
Requiem g-Moll, aber Titel: „Requiem in Dis“
  
  - ??? Heidenreich, Joseph (?-?):  
Requiem g-Moll (vor 1800)
  
  - Heimerich, Martin (?–1813):  
No. 242 Requiem F-Dur
  
  - Heinichen, Johann David (1683–1729):  
Requiem Es-Dur (1726, zum Gedächtnis Kaiser Josephs I.)
  
  - Held, Johann Theobald (1770–1851):  
Missa 2 ordinaria de Requiem B-Dur
  
  - Hellwig, Karl Ludwig (1773–1838):  
Requiem
  
  - van Helmont, Charles-Joseph (1715 Brüssel – 1790 ebd.):  
Missa De Requiem Es-Dur für 4 St., Str und Bc (1739)
  
  - van Helmont, Adrien-Joseph (1747–1830):  
Requiem
  
  - Herzog, Anton (ca. 1771 – 1850):  
Requiem Es-Dur
  
  - ??? Heyschmieder, ? (?-?):  
Requiem Es-Dur (vor 1820)

- ??? Hoffmann, Ferdinand (?-?):  
Requiem c-Moll (vor 1800)
- Hofmann, Leopold (1738–1793):  
2 Requiems Es-Dur;  
Requiem c-Moll
  - Hollandre, Charles Felix (16??–1750):  
Messe de Requiem
  - Holler, Augustin (1744–1814):  
Requiem Es-Dur
- ? Holzbauer, Ignaz Jakob (1711–1783):  
Requiem Es-Dur (1770);  
No I Requiem c-Moll
- Holzmann, Joseph Aloys (1762–1815):  
2 Requiems F-Dur;  
Requiem D-Dur;  
Requiem B-Dur (17??)
- ? Huber, Georg (18. Jh.):  
Requiem Es-Dur
- Hueber, Leonard (?-?):  
Requiem Es-Dur (18. Jh.)
  - Hüttenbrenner, Anselm (1794–1868):  
Requiem c-Moll (1827);  
3 weitere Requiems
  - Hysel, Franz Eduard (1770–1841):  
Requiem Es-Dur
  - Isouard, Nicolas (1775 Malta – 1818 Paris):  
geistliche Werke alle auf Malta vor 1800 entstanden und unauffindbar;  
Bläserstimmen zur Messe de Requiem von Tomelli;  
Fragment Requiem (5st.) (Fragment);  
Requiem (4st.) (ca. 1798, Fragment)
  - Jacob, Gunther (1685–1734):  
Requiem a-Moll;  
Requiem G-Dur
  - Jadin, Louis Emmanuel (1768–1853):  
Requiem

- 
- Jakaubeck, Adalbert (?-?):  
Requiem Es-Dur (1803)
  - Jannaconi, Giuseppe (1741–1816):  
Requiem C-Dur
  - Jaumann, Johann (1765–1848):  
Requiem Es-Dur
  - Jommelli, Niccolò (1714–1774):  
Requiem Es-Dur (1756)
  - Jumentier, Bernard (1749 Chavannes/Lèves (Eure-et-Loire) – 1829 Saint-Quentin):  
Requiem mit großem Orchester
  - Kaffka, Johann Christoph (1759 – nach 1803):  
Requiem
  - Kainz, Joseph (Pater) (1738–1810):  
Requiem Es-Dur;  
Requiem g-Moll;  
Requiem g-Moll;  
Requiem e-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Requiem Es-Dur (c-Moll);  
Requiem Es-Dur;  
Requiem c-Moll
  - Kalous, Václav (1715–1786):  
Requiem
  - Kauer, Ferdinand (1751–1831):  
3 Requiems (verschollen)
  - ? Kellerer, Christophorus (1742–1790):  
Requiem Es-Dur
  - Kennis, Guillaume (1717–1789):  
Responsorio pro defunctis (verschollen)
  - Kimmerling, Robert (1737–1799):  
Requiem F-Dur;  
ein weiteres Requiem

- Klauss, Johann Joseph (1775–1834):  
Missa brevis pro defunctis h-Moll
- Klein, Johann Joseph (1740–1823):  
Missa de Requiem Es-Dur
- Klíma, Benedikt (1701–1748):  
Requiem F-Dur
- ??? Klingel, ? (?-?):  
Requiem Es-Dur (vor 1763)
- Klingohr, Joseph (1735–1829):  
Requiem Es-Dur
- ??? Klos, ? (?-?):  
Requiem F-Dur (evtl. 18. Jh.)
- ?? Kobathi, ? (?-?):  
Requiem Es-Dur (vor 1800);  
Requiem B-Dur (vor 1770)
- Kobrich, Johann Anton (1714–1791):  
Requiem Es-Dur;  
Requiem D-Dur;  
Requiem F-Dur;  
5 weitere Requiems
- Königsperger, Marianus (1708–1769):  
Missa de Requiem C-Dur;  
Requiem F-Dur;  
ein weiteres Requiem
- Koller, Bonifaz (1752–1799):  
Missa de Requiem c-Moll
- ??? Konrael, Venceslaus (?-?):  
Requiem d-Moll (vor 1804)
- Kopriva, Karel (1756–1785):  
Requiem c-Moll
- Koutnik, Tomas Norbert (1698–1775):  
Requiem Es-Dur
- ??? Kottary, František (?-?):  
Requiem Es-Dur (vor 1823)

- 
- Koželuch, Johann Anton (1738–1814):  
5 Requiems; u. a.:  
Requiem in d;  
Requiem Es-Dur
  - Kozlowsky, Joseph (1757–1831):  
Requiem (1798)
  - Kracher, Joseph Matthias (1752–1835):  
Requiem c-Moll;  
Missa Brevis de Requiem c-Moll;  
Requiem Es-Dur
  - Krafft, Jozef (1727–1795):  
Missa di Requiem
  - ? Kramel, Friedrich (1727–1782):  
Requiem Es-Dur
  - Kraus, Anton (ca. 1745 – ?):  
Requiem Es-Dur
  - Kraus, Benedikt (ca. 1725 – ca. 1810):  
Requiem h-Moll;  
Requiem d-Moll
  - ?? Kraus, Franz (18. oder 19. Jh.):  
Requiem Es-Dur
  - Kraus, Joseph Martin (1756–1792):  
Requiem d-Moll
  - ? Kraus, Lambert (1728–1790):  
Requiem Es-Dur (1780) (1 oder 2?)
  - Krogulski, Jozef Wladyslaw (1815–1842):  
Requiem
  - Krottendorfer, Joseph (1741–1798):  
Requiem Es-Dur
  - ??? Kučera, Antonín (?–?):  
Requiem f-Moll (vor 1790);  
Requiem Es-Dur (vor 1799)
  - Lacépède (La Cépède), Bernard-Germain-Etienne Médard de la Ville, Comte de  
(1756 Agen – 1825 Epinay bei Paris):  
Requiem

- de La Fage, Juste Adrien Lenoir (1805 Paris – 1862 Charenton/Seine):  
Requiem (1827);  
Requiem à 4 (Fragment: Nur Introitus);  
Missa tertia. Requiem (1830)
- de La Lande (Delalande), Michel-Richard (1657 Paris – 1726 Versailles):  
Motette „Dies irae“ (1711, verschollen);  
Messe des deffuns (greg. Kirchengesang)
- ?? Lamb, Johann Alois (18. oder 19. Jh.):  
Requiem E-Dur
- Lambillotte, Louis (1796 Lahamaide bei Charleroi – 1855 Vaugirard bei Paris):  
Messen, evtl. auch Requiems
- ??? Lancheri, ? (?-?):  
Requiem Es-Dur (vor 1815)
- Landi, Giuseppe (spätes 18. – frühes 19. Jh.):  
Requiem e Kyrie da morto (4st.)
- Langlé, Honoré François Marie (1741 Monaco – 1807 Villiers-le-Bel/Seine-et-Oise):  
„Dies irae“ (Paris zwischen 1774 und 1776)
- Latrobe, Christian (1758–1836):  
Dies irae
- Laucher, Joseph Anton (1797–1813):  
Requiem
- Laube, Anton (1718–1784):  
Missa de requie
- Laucher, Joseph Anton (1737–1813):  
Requiem Es-Dur Nr. 1;  
Requiem F-Dur op. 2;  
Requiem C-Dur Nr. 3
- Lechner, Wolfgang (1717–1788):  
Requiem g-Moll (1770)
- Lenci, Pietro (1743–1806):  
Messa di Requiem
- Lenzi, Carlo (1735–1805):  
Requiem aeternam Es-Dur;  
Requiem D-Dur (1786)

- 
- Leopold I. (1640–1705):  
Missa pro defunctis (1673)
  - Lescot, C... François (um 1720 – nach 1801):  
Requiem (4. 2. 1766 Nantes, zum Gedächtnis des Dauphin)
  - Lessel, Franciszek (1780–1838):  
Requiem (1837);  
ein weiteres Requiem (verschollen)
  - Lesueur, Jean François (1760–1837):  
2 Requiems
  - Levens, Charles (ca. 1689 – 1764):  
2 Messes de Requiem
  - Lickl, Johann Georg (1769–1843):  
Requiem f-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Requiem g-Moll
  - ?? Limnander de Nieuwenhove, Armand Marie Ghislain, Baron de (1814 Gent – 1892  
Schloss Moignanville/Seine-et-Oise):  
Requiem mit Orgel
  - ?? Lininger, ? (18. oder 19. Jh.):  
Requiem B-Dur
  - Linka, Jiří Ignác (1725–1791):  
Missa de requie d-Moll;  
Requiem C-Dur
  - Liverati, Jean (1772 – nach 1817):  
Messa da Requiem (4 St., Orch)
  - ??? Lohr, Johann Joseph (?-?):  
Requiem Es-Dur (evtl. 18. Jh.)
  - Loos, Karel (ca. 1724 – 1772):  
Requiem Es-Dur
  - López Jiménez, Melchior (1759–1822):  
Misa de difuntos d-Moll;  
„Beati mortui qui in Domino moriuntur. Misa solemne de difuntos“ F-Dur
  - Lopez, Miguel (1669–1723):  
Missa Defunctorum à 12 (1716)

- Lorenzini, Raimondo (?–1806):  
Requiem Es-Dur (1793)
- Lotti, Antonio (1667–1740):  
Requiem F-Dur a cappella (nach 1726);  
Dies irae (1700–1720)
- Louet, Alexandre (ca. 1735 – ca. 1817):  
Dies irae (1770);  
Dies irae
- Lucchesi, Andrea (1741–1801):  
Requiem (ca. 1768, für den Herzog von Monte Allegro);  
Dies irae (4st.)
- ? Luigi, Aloysius (18. Jh.):  
Requiem Es-Dur
- Lully, Jean-Baptiste (1632 Florenz – 1687 Paris):  
Dies irae – Motet à deux chœurs et orchestre (1683)
- Mabellini, Teodulo (1817–1897):  
Requiem c-Moll (1851)
- Madlseder, Nonnosus (1730–1797):  
Requiem c-Moll;  
Requiem a-Moll;  
Requiem d-Moll;  
Requiem Andante Allabreve D-Dur
- ??? Maeges, B. (?–?):  
Messe de Requiem Es-Dur (wahrscheinlich vor 1800)
- Maffioletti, Giovanni Battista (1725–1800):  
Requiem F-Dur
- Maichelbeck, Franz Anton (1702–1750):  
Requiem D-Dur
- Malzat, Johann Michael (1749–1787):  
Requiem As-Dur
- Manfredini, Francesco (1680–1748):  
Messe Funèbre
- Manfredini, Vincenzo (1737–1799):  
Requiem (1762, für Kaiserin Elisabeth);  
Messe Funèbre

- 
- ?? Manna, Ruggero (1808–1864):  
Missa de Requiem
- Marcello, Benedetto (1686–1739):  
Requiem g-Moll (1728–1733)
  - Marsand, Anselmo (1769–1841):  
Messa de Requiem d-Moll;  
Messa de Requiem C-Dur
  - Martin d'Angers (d'Angers, Martin ?) (1808–?):  
Messe de Requiem (ca. 1846)
  - Martini, Giovanni Battista (1706–1784):  
Requiem G-Dur;  
Requiem f-Moll;  
Requiem eternam or cantiamo
  - Martini, Johann Paul Aegidius (Jean-Paul) (1741 Freystadt – 1816 Paris):  
2 Requiems für 4st. Chor u. Orchester,  
davon eins 1816 zum Geburtstag Ludwigs XVI.
- ?? Masi, Giovanni (2. Hälfte des 17. Jh.):  
Messa da Requiem
- Massonneau, Louis (1766–1848):  
Requiem (1825)
  - Mašek, Vincenc (1755–1831):  
Requiem Es-Dur
  - Mattei, S. (1750–1825):  
Requiem (1800);  
Requiem (1804)
  - Mayr, Johann Simon (1763–1845):  
Requiem g-Moll (1815);  
Requiem F-Dur;  
Requiem d-Moll;  
Requiem F-Dur
  - Mazzoni, Antonio Maria (1717 –1785):  
2 Requiems
  - Mei, Orazio (1731–1788):  
2 Requiems

- ?? Melani, Alessandro (1639–1703):  
3 Requiems
- Mengal, Martin Joseph (1784 Gent – 1851 ebd.):  
Messe de Requiem
  - Mercadante, Saverio (1795–1870):  
Requiem Brève (1836)
- ?? Messi, Francesco (17. oder 18. Jh.):  
Messa Di Requiem C-Dur;  
Messa Di Requiem all’Ambrosiana del Sigr Caval. F-Dur
- ? Meunier d’Haudimont, Abbé Joseph (1751 Paris – 1789 ebd.):  
7 Messen, wahrscheinlich auch Totenmessen
- ?? Meyerbeer, Giacomo (1791–1864):  
Requiem
- Michl, Gilbertus (1750–1828):  
Requiem Es-Dur
  - Michl, Joseph Willibald (1745–1815):  
Requiem Es-Dur (1791)
  - Minoja, Ambrogio (1732–1825):  
Requiem
  - Mösch, Beda (1741–1802):  
Requiem von Engelberg Es-Dur
  - Molitor, Alexius (1730–1773):  
2? Requiems Es-Dur
  - Moneta, Giuseppe (1761–?):  
Requiem
  - Moniuszko, Stanislaw (1818–1872):  
Totenmesse d-Moll (1850)
  - Monn, Mathias Georg (1717–1750):  
Requiem Es-Dur
  - Montéclair, Michel Pinolet (1667 Andelot – 1737 Paris):  
Requiem (1735, verschollen)
  - Moralt, Joseph (1775–1855):  
Requiem

- 
- Morlucchi, François (1784–1841):  
Messa da Requiem (1827)
  - ? Morandi, Pietro (1745–1815):  
Messa di „Requiem“ F-Dur
  - Moreau, Jean Baptiste (1656–1733):  
Requiem (1686)
  - Morlacchi, F. (1784–1848):  
Requiem (1820);  
Requiem (1825)
  - Mozart, Leopold (1719–1787):  
Requiem
  - Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791):  
Requiem d-Moll (1791)
  - Müller, August Eberhard (1767–1817):  
Missa da Requiem c-Moll
  - Müller, Donat (1804–1879):  
Totenmesse F-Dur (1830)
  - Muffat, Georg (1653–1704):  
Missa „In labore requies“ (8st.) (1690)
  - Mysliveček, Josef (1737–1781):  
Requiem Es-Dur
  - ?? Nacciarone, Nicola (1802–1876):  
Requiem
  - Nadal, Jaime (1789–1844):  
Requiem
  - Nebra, José (1702–1768):  
Missa pro Defunctis (1758);  
Misa de difuntos
  - Neubauer, Franz Christoph/František Kryštof (1760–1795):  
Requiem f-Moll;  
Requiem B-Dur;  
Requiem Es-Dur
  - Neumann, Anton (1740–1776):  
Requiem F-Dur

- Neukomm, Sigismund (1778 Salzburg – 1858 Paris, ab 1810 in Paris):  
Missa pro defunctis für 4st. Chor und Orchester (1815)
- Nichelmann, Christoph (1717–1761/62):  
Requiem
- Nicolai, Otto (1810–1849):  
Requiem (1835)
- Nicolini, Giuseppe (1762–1842):  
2 Requiems
- ? Niedermeyer, Louis (1802 Nyon – 1861 Paris):  
zahlreiche Messvertonungen, wahrscheinlich auch Totenmessen
- ? Nisard, Théodore (1812 in Belgien – 1888 Jacquville):  
Requiems
- ?? Nunes Pereira, Domingos (?–1729):  
2 „Lessons for the Office of the dead“
- ? Obermayr, Anton (18. Jh.):  
Requiem F-Dur;  
Requiem c-Moll
- Oelschlegel, Johann Lobelius (1724–1788):  
Requiem
- ?? Ortlieb, Edouard (1807 – nach 1860):  
Requiem
- Ott, Laurentius Justinianus (1748–1805):  
Requiem Es-Dur
- ?? Pacchioni, Antonio (1654–1738):  
Messa da Requiem
- Pachschildt, Carolomannus (1700–1734):  
Requiem
- Pacini, Giovanni (1796–1867):  
Requiem c-Moll (1843)
- Paer, Ferdinando (1771 Parma – 1839 Paris):  
Offertoire pour la morte du Duc de Berry (ermordet 13. 2. 1820)
- ??? Pagliai, Luigi (?–?):  
Messa di Requiem F-Dur (vor 1820)

- 
- Paisiello, Giovanni (1740 Taranto – 1816 Neapel):  
Requiem c-Moll für 2 Chöre op. 97 (1789; 1799 in Neapel aufgeführt)
  - ? Panerai, Vincenzo (18. Jh.):  
Messa di Requiem F-Dur
  - Panny, Joseph (1794–1838):  
Requiem
  - Panseron, Auguste Mathieu (1796 Paris – 1859 ebd.):  
Requiem d-Moll (1817)
  - Paris, Anton (1744–1809):  
Requiem D-Dur
  - Paris, Claude-Joseph (1801–1866):  
Messe de Requiem (vor 1830)
  - ??? Parise, Gennaro (evtl. 18. Jh.):  
Messa da Requiem
  - Partenio, Giovanni (vor 1650 – 1701):  
Missa pro defunctis F-Dur (1696)
  - von Pasterwitz, Georg (1730–1803):  
Requiem C-Dur (ca. 1800)
  - Paumon, Ferenc Antal (ca. 1704 – 1750):  
Requiem G-Dur
  - Pausch, Eugen (1758–1838):  
Requiem c-Moll;  
Requiem Es-Dur;  
Requiem g-Moll
  - ?? Pellarin, Giuseppe (1815–1865):  
Messa da Requiem (G-Dur)
  - Pellegrin, Claude Mathieu (1682 Aix-en-Provence – 1763 ebd.):  
Messe des Morts
  - ??? Pelleschi, Salvatore (?-?):  
Messa dei Morti a tre F-Dur (vor 1799)
  - ?? Pellizzari, Benedetto (wahrscheinlich 18. Jh.):  
Messa di Requiem C-Dur;  
Messa di Requiem Breviss.ma d-Moll;  
Messa di Requiem f-Moll;

- Messa di Morto a 3 B-Dur;  
Messa di Requiem Breve a 2 G-Dur;  
Messa di Requiem a tre voci a-Moll
- ? Perez, David (1711–1778):  
Requiem Es-Dur
- ? Pergolesi, Giovanni Battista (1710–1736):  
Requiem B-Dur;  
Requiem cum Offertorio c-Moll
- Perne, François-Louis (1772 Paris – 1832 Laon):  
Missa brevis 3v. pro defunctis (Paris)
  - Pernsteiner, Matthias (1775–1836):  
Requiem g-Moll;  
Requiem Es-Dur;  
Requiem Op. 2 Es-Dur
  - Pernsteiner, Matthias (1795–1851):  
Requiem D-Dur (deutsches Requiem);  
Requiem d-Moll (deutsches Requiem)
  - Perroti, Giovanni (19. Jh.):  
Messa brevis tribus vocibus (1824);  
Messa da Requiem F-Dur (1829)
  - Perti, Giacomo (1661–1756):  
Requiem;  
Dies irae
  - Petrucci, Brizio (1737–1828):  
Requiem (1822)
- ??? Pfeiffer, ? (?-?):  
No. 487 Requiem F-Dur (vor 1804)
- =? Pfeiffer, Franz Joseph (1733–1802):  
Requiem g-Moll
  - Philidor, François-André (1726 Dreux (Eure-et-Loire) – 1795 London):  
Requiem (11. Okt. 1764, zum Gedächtnis J. Ph. Rameaus)
  - Piccinni, Niccolò (1728–1800):  
Requiem f-Moll;  
Requiem c-Moll

- 
- Pichl, Wenceslas (1741–1804):  
Messa da Requiem;  
Dies irae
  - ?? Pietkin, Lambert-Jean (1613 Lüttich – 1696 ebd.):  
Requiem (verschollen)
  - Pignolet de Montéclair, Michel (1667–1737):  
Messe de Requiem (1736, nicht erhalten)
  - ??? Pindtner (=Pündtner), ? (?-?):  
Requiem c-Moll
  - Pitoni, Giuseppe Ottavio (1657–1743):  
Missa pro defunctis (vor 1688);  
Missa pro defunctis (8st.) (1734/35)
  - Plantade, Charles-Henri (1764 Paris – 1839 ebd.):  
Requiem (1822)
  - Platti, Giovanni (ca. 1700 – 1763):  
Messa Concertata da Requiem per soli, coro e orchestre
  - Pleyel, Ignace (1757–1831):  
Requiem Es-Dur (zwischen 1781 und 1791, wahrscheinlich 1789)
  - Pögl, Peregrinus (1711–1788):  
Missa da Requiem I Es-Dur
  - Poitevin, Guillaume (1646 Bourbon – 1703 Aix-en-Provence):  
Messe des Morts à 4 parties für 4 St. und Bc
  - Pokorný, František Xaver (1729–1794):  
Requiem Es-Dur;  
Requiem D-Dur (11st.)
  - Pollaroli, Orazio (18. Jh.):  
Requiem
  - Ponchard, Antoine (1758–1827):  
Messe de Requiem
  - Portugal, Marcos (1762–1830):  
Requiem
  - Posselt, Franz Joseph (1730–1801):  
Requiem f-Moll;  
Requiem d-Moll;  
Requiem c-Moll

- Pradas-Gallen, José (1689–1757):  
Requiem
- Prati, Alessio (1750 Ferrara – 1788 ebd., ab 1755 Marseille, dann Paris; 1781 in  
Russland):  
Messa da Requiem
- Preindl, Joseph (1756–1823):  
Requiem c-Moll;  
Requiem Es-Dur
- ?? Provenzale, Francesco (ca. 1626 – 1704):  
Missa defunctorum
- Puccini, Antonio (1747–1832):  
Kyrie – Missa pro defunctis;  
Sequenz
- Puschmann, Josef (ca. 1740 – 1794):  
Requiem
- Raab, Franz de Paula (1743–1804):  
Requiem c-Moll
- ??? Radler, Engelbert (?–?):  
Requiem Es-Dur (vor 1847)
- ??? Raiber, N. (?–?):  
Requiem C-Dur (vor 1780)
- Raimondi, Pietro (1786–1853):  
3 Requiems;  
Messa da Requiem
- Rameau, Jean-Philippe (1683–1764):  
Messa da morti F-Dur
- Rampini, Domenico (ca. 1765 – 1816):  
Messa da Requiem
- Rampini, Giacomo (1680–1760):  
Requiem
- ? Ranqué, Sigismund (1743–1795):  
Requiem Es-Dur
- Rathgeber, Johann Valentin (1682–1750):  
11 Requiems

- 
- Rauzzini, Venanzio (1746–1840):  
Requiem (1801)
  - Raymond, Georges-Marie (1769 Chambéry – 1839 ebd.):  
Requiem für Chor und Orchester
  - Redi, Tommaso (ca. 1675 – 1738):  
Requiem (1713)
  - Reicha, Anton (1770–1836):  
Requiem (1802)  
Missa pro defunctis für Soli, Chor und Orchester (ca. 1809 Paris)
  - Reichardt, Johann Friedrich (1752–1814):  
Cantus lugubris in obitum Friderici Magni Borussorum Regis (1787)
  - Reidinger, Stanislaus (1734–1794):  
Requiem B-Dur;  
Requiem G-Dur;  
Requiem d-Moll;  
Requiem F-Dur;  
Requiem Es-Dur
  - ?? Reimann, Ignaz (1820–1885):  
24 Requiems
  - Reinhardt, Johann Georg (ca. 1676 – 1742):  
3 Requiems
  - Reinhardt, Matthias Karl (1711–1767):  
Requiem c-Moll
  - ?? Reissiger, Karl (1798–1859):  
Requiem
  - ? Resch, Johann Matthias (18. Jh.):  
Requiem Es-Dur
  - Resti, Tommaso (ca. 1770 – 1830):  
Messa di Morti c-Moll;  
Requiem a-Moll
  - Reutter, Georg (1708–1772):  
Requiem c-Moll (1753);  
Requiem Es-Dur;  
Requiem g-Moll (ca. 1760)

- ?? Ricci, Federic (1809–1877):  
Requiem;  
Dies irae
- Ricci, Francesco (1732–1817):  
Dies irae
- ?? Ricci, Luigi (1805–1859):  
Requiem
- ?? Richter, Ferdinand (1651–1711):  
Requiem
- Richter, Franz Xaver (1709 Holleschau, Mähren – 1789 Straßburg; ab 1769 in Straßburg):  
3 Requiems (eins davon 1789)
- ?? Rieder, Ambrosius (1771–1855):  
Requiem d-Moll;  
Requiem Es-Dur
- Riepel, Joseph (1709–1782):  
Requiem E-Dur (1774);  
Requiem C-Dur (ca. 1750)
  - Ries, Ferdinand (1784–1838):  
Requiem F-Dur;  
Requiem Es-Dur
  - Righini, Vincenzo (1756–1812):  
Missa pro defunctis (1810, Fragment)
  - Rinck, Johann Christian Heinrich (1770–1846):  
Requiem (1836)
  - Rispoli, Salvatore (ca. 1736/45 – 1812):  
Requiem
  - Ristori, Giovanni Alberto (1692–1753):  
3 Requiems (verschollen?)
- ?? Rittler, Philipp Jacob (ca. 1637 – 1690):  
Requiem
- Rodrigo, Pedro (1698–1750):  
Misa de difuntos F-Dur?

- 
- ?? Roldan, Juan Perez (?–1722):  
Requiem
- Roppert, Konrad (1750–1811):  
No.2 II. Missa de Requiem g-Moll
- ?? Rosenmüller, Johann (1619–1684):  
Missa pro Defunctis
- ?? Roses, José (1791–1856):  
Mehrere Requiems
- Rösler (Rössler, Roessler, Rossler, Rossetti, Rosety) Franz Anton (1750–1792):  
3? Requiemvertonungen in Es (1780, 1783, 1786);  
Requiem F-Dur ;  
Requiem g-Moll;  
Requiem d-Moll (1750);  
Missa de Requiem a-Moll;  
Requiem (für Mozart 1791)
- ?? de Rossi, Giuseppe (Mitte des 17. Jh. – 1719/20):  
Requiem
- ?? Rossi, Luigi-Felice (1805–1863):  
Requiem
- Rousseau, Jean-Marie (1762–1784):  
Messe des Morts F-Dur (1784);  
3 Requiems
  - Rouwyzer, François-Léonard (1737 Maastricht – 1827 ebd.):  
Messe de Réquiem Es-Dur
  - Royer, Pancrace (1705 Herzogtum Savoyen – 1755 Paris):  
„Requiem aeternam“ von J. Gilles, rev. v. Royer (Dez. 1750)
  - Roze, Abbé Nicolas (1745 Bourgneuf – 1819 Saint-Mandé):  
Missa brevis pro defunctis für 4 St. und kleines Orchester;  
Offizium für die Totenmesse
  - Rueff, Joseph Leonhard (1760–1828):  
Missa De Requiem S: Michael Es-Dur
- ?? Rumpelnig, Franz (17. oder 18. Jh.):  
Requiem Nr. 2
- Runcher, Giovanni Battista (1714–1791):  
Messa da Requiem (1770)

- Ruzitska, Gyorgy (1789–1869):  
Requiem (1829)
- Ryba, Jakub Jan (1765–1815):  
7 Requiems
- ??? Rychlovský, K. P. (?–?):  
Requiem B-Dur (vor 1805)
- Sabbatini, Luigi (1732–1809):  
2 Requiems;  
2 Messi per defunti;  
4 Requiemsätze
- Salieri, Antonio (1750–1828):  
Requiem c-Moll (1804)
- Salvolini, Alessandro (ca. 1700 – ca. 1770):  
Missa Defunctorum
- ?? Sances, Giovanni (ca. 1600 – 1679):  
3 Requiems
- ?? Santini, Fortunato (1778–1862):  
Requiem
- ?? Santoro, Marino (18. oder 19. Jh.):  
Requiem F-Dur
- Santucci, Marco (1762–1843):  
Messa di Requiem c-Moll
- Sarti, Giuseppe (1729–1802):  
Requiem g-Moll;  
Requiem d-Moll (1798, für den Großherzog von Württemberg);  
Missa pro defunctis;  
Dies irae
- Scarlatti, Alessandro (1660–1725):  
Missa pro defunctis d-Moll (1717)
- von Schacht, Theodor (1748–1823):  
Missa pro defunctis Es-Dur;  
Missa de Requiem Es-Dur (1797)
- ?? Schak, Benedikt Emanuel (1758–1826):  
Requiem d-Moll;  
Requiem oder Trauer-Gottesdienst Es-Dur

- 
- Schaller, Wolfgang (18. Jh.):  
Requiem g-Moll (1781);  
Requiem c-Moll (1770);  
Requiem B-Dur
  
  - ??? Schenauer, ? (?-?):  
Requiem Solenne (evtl. im behandelten Zeitraum)
  
  - Schampeck, ? (?-?):  
Requiem (1755)
  
  - Schermer, Anton (1760–1821):  
Requiem c-Moll
  
  - Scheupflug, Clemens (1731–1805):  
Requiem g-Moll;  
Requiem B-Dur;  
Requiem fis-Moll;  
Requiem f-Moll;  
Requiem As-Dur;  
Requiem e-Moll;  
Requiem d-Moll;  
Requiem F-Dur;  
Requiem c-Moll;  
Requiem Es-Dur;  
Requiem h-Moll;  
Requiem a-Moll;  
Requiem C-Dur
  
  - Schmidtbauer, Joseph Alois (1718–1809):  
Requiem Es-Dur (ca. 1777/70, für Clemens Faulstich)
  
  - Schiedermayer, Johann Baptist (1779–1840):  
Requiem Es-Dur;  
Requiem f-Moll;  
Requiem c-Moll
  
  - ??? Schlichtig, Johann (?-?):  
Missa de Requiem e-Moll;  
Missa de Requiem Es-Dur
  
  - Schmid, Anton (1772-?):  
Dies irae;  
Chant funèbre

- ? Schmid, Ferdinand (ca. 1694 – 1756):  
Requiem C-Dur;  
Requiem B-Dur;  
Requiem c-Moll;  
Requiem Es-Dur
- ?? Schmitt, Aloys (1788–1866):  
Requiem
- Schmitt, Joseph (1734–1791):  
Requiem c-Moll (1770 oder 1780)
  - Schnabel, Joseph Ignaz (1767–1831):  
Requiem Es-Dur;  
Dies irae;  
Kleines Requiem
  - Schneider, Franz (1737–1812):  
15 Requiems, u. a.:  
Requiem c-Moll;  
Requiem C-Dur
  - Schneitzhoeffler, Jean Madeleine (1785–1852):  
Requiem
  - Schnitzer, Franz (1740–1785):  
Requiem Es-Dur (1780)
- ?? Schnitzler, Johann (18. oder 19. Jh.):  
Missa de Requie Es-Dur
- ??? Schober, ? (?-?):  
Requiem D-Dur (vor 1800)
- Schreiber, Johann (1716–1800):  
2 Requiems
  - Schubert, Ferdinand (1794–1859):  
Requiem (1818 oder 1828?)
  - Schubert, Franz (1797–1828):  
Requiem (Fragment)
  - Schumann, Robert (1810–1856):  
Requiem op. 148 (1852)
  - Schürer, Johann Georg (1720–1786):  
Requiem (nicht erhalten)

- 
- Schwanberg, Jean (1740–1804):  
Cantata Funèbre sur la mort de la duchesse de Brunswick
  - ??? Schwertner, Joseph (?–?):  
Requiem Es-Dur (vor 1806)
  - ? Schwink, Anselm (1725–1793):  
Requiem Es-Dur;  
Requiem D-Dur
  - ? Scola, Adamo (18. Jh.):  
Requiem
  - Seidel, Friedrich Ludwig (1765–1831):  
Missa pro Defunctis (1819)
  - ?? Serra, Jean (1787–?):  
Messa da Requem
  - Seydelmann, Franz (1748–1806):  
Requiem
  - von Seyfried, Ignaz-Xaver (1776–1841):  
Zahlreiche Messen und Requiems;  
Libera (1727, zu Beethovens Beisetzung)
  - ?? Seyler, Carl (1815–1880):  
Requiem f-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Requiem e-Moll;  
Requiem Es-Dur
  - ?? Seyler, Josef Anton (1778–1860):  
Requiem
  - Silva, Jose de Santa Rita Marques (ca. 1778 – 1837):  
Requiem;  
Officium Defunctorum
  - ?? Singer, Peter (1810–1882):  
13 Requiems
  - ?? Skroup, Dominik Josef (1811–1892):  
Requiem
  - ?? Snel, Joseph-François (1793 Brüssel – 1861 ebd.):  
Messe de Requiem

- Soler, Antonio (1729–1783):  
5 Requiems
- ?? Soler, Francesco (ca. 1625 – 1688):  
2 Requiems
- Sonnleithner, Christoph (1734–1786):  
Requiem Es-Dur
- Soriano Fuertes, Mariano (1817–1880):  
Misa de Requiem (1842)
- Soubre, Étienne-Joseph (1813 Lüttich – 1871 ebd.):  
Messe de Requiem (1859, Brüssel)
- Spangler, Georg (1752–1802):  
Requiem Es-Dur
- ?? Spath, Andreas (1790–1876):  
Missa pro defunctis
- Speiss, Meinrad (1683–1761):  
2 Requiems
- Stachowicz, Damian (1658–1699):  
Messa da Requiem
- Stadler, Maximilian (1748–1833):  
Requiem F-Dur;  
Requiem c-Moll (1821)
- Starck, Johann Franz (1742–1799):  
Requiem a-Moll
- ? Stark, Friedrich Gottlob (1742–1807):  
Requiem g-Moll
- ?? Steinbeck, S. D. (18. oder 19. Jh.):  
Requiem Es-Dur
- Štěpán, Josef Antonín (1726–1797):  
Requiem Es-Dur
- Stevens, Richard John Samuel (1757–1837):  
Requiem Es-Dur
- Stierlin, Ambrosius (1767–1806):  
Missa VIII. de Requiem Es-Dur

- 
- Stoeckl, Bonifaz (1747–1784):  
Requiem C-Dur (1791);  
Requiem Es-Dur (1785);  
Requiem g-Moll (1791)
  - Stöger, Anton (1727–1798):  
2 Requiems
  - ??? Stross, Karel (?-?):  
Requiem Es-Dur (vor 1799)
  - ?? Stürzl, Matthäus (18. Jh.):  
Requiem d-Moll (vor 1808);  
Requiem c-Moll
  - ?? Stuntz, Joseph Hartmann (1793–1859):  
Requiem
  - von Suppé, Franz (1819–1895):  
Requiem d-Moll (1855)
  - Süssmayr, Franz Xaver (1766–1803):  
Deutsches Requiem (1786);  
Requiem c-Moll
  - Tabart, Pierre (1645–1699?/1711?):  
Requiem (wahrscheinlich 1704 zu den Trauerfeierlichkeiten für Bossuet, Bischof von Meaux, Fragment)
  - ?? Tauwitz, Julius (1836–1898):  
Missa pro Defunctis
  - Teller, Marcus (1668?–1728; lebte um 1715 in Maastricht):  
Missa pro defunctis;  
Messe de Requiem c/Missa pro defunctis op. 2
  - Terziani, Pietro (1765–1831):  
Messa di Requiem g-Moll
  - Teyber, Anton (1756–1822):  
Requiem pro defuncta Imperatrice Ludovica
  - Thomas, Ambroise (1811–1896):  
Requiem (1833)
  - ?? Tinazzoli, Agostino (? – ca. 1723):  
Messa dà Morto

- Tomášek, Václav Jan Křitel (1774–1850):  
Requiem c-Moll op. 72 (1820)
- de Torres y Martinez Bravo, José (ca. 1665 – 1738):  
Missa Defunctorum
- ?? Torri, Pietro (ca. 1650 – 1737):  
Missa pro Defunctis F-Dur
- Tritto, Jacques (1732–1824):  
Messa da Requiem
- Tucek, Vincenz (1773 – ca. 1821):  
Requiem
- Tůma, František Ignác (1704–1774):  
Requiem c-Moll (zwischen 1735 und 1765)
- Ullinger, Augustin (1746–1781):  
Requiem (verschollen)
- Umstatt, Joseph (1711–1762):  
Requiem d-Moll;  
Requiem B-Dur
- Vaccai, Niccolo (1790–1848):  
Dies irae
- de Val, Antonio (1803–1878):  
Messa Funèbre (1847)
- Vallotti, Francesco Antonio (1697–1780):  
Requiem in c-Moll;  
3 Dies irae
- Valls, Francisco (ca. 1671 – 1747):  
Missa de Difunctos F-Dur
- Vanhal, Johann Baptist / Vaňhal, Jan Křitel (1739–1813):  
Requiem Es-Dur;  
ein weiteres Requiem
- ?? Vaquedano, José (1642–1711):  
Misa de difuntos F-Dur
- ?? Vejvanovsky, Pavel Josef (1633?–1693):  
4 Requiems (verschollen)

- 
- Verheyen, Pierre Emmanuel (um 1750 Gent – 1819 ebd.):  
Requiemmesse (1810, für Joseph Haydn)
  - ?? Verhulst, Johannes (1816–1891):  
2 Requiems
  - Vitásek, Jan August (1770–1839):  
7 Requiems, u. a.:  
Requiem Es-Dur
  - Vogel, Cajetan / Vogl, Kajetán (um 1750 – 1794):  
Requiem d-Moll;  
Requiem Es-Dur;  
Requiem B-Dur;  
Requiem c-Moll (1790);  
Requiem a-Moll;  
Requiem B-Dur
  - Vogel, Johann Christoph (1756–1788):  
Requiem
  - Vogl, Christoph (1722–1767):  
Requiem F-Dur;  
Missa De Requiem c-Moll;  
Requiem C-Dur
  - Vogl, Georg (1725–1761):  
Requiem D-Dur (1780)
  - ??? Vogl, Joseph (?–?):  
Requiem Es-Dur (vor 1839)
  - ??? Vogl, Sebastian (?–?):  
Requiem
  - ??? Vogl, ? (?–?):  
Requiem B-Dur;  
Requiem d-Moll
  - Vogler, Georg Joseph (1749–1814):  
Requiem e-Moll;  
Requiem c-Moll;  
Requiem Es-Dur (1809)
  - Volanek, Antonin (1761–1817):  
Requiem

- ??? Volkert, Franz (?-?):  
1 oder 2 Requiems Es-Dur (vor 1850)
- ??? Wagner, Ignaz (?-?):  
Requiem A-Dur (vor 1750)
- Wahl, Bernhard (1723–1786):  
Requiem Es-Dur
  - Wassmuth, Georg Franz (?–1766):  
Requiem c-Moll (1765)
  - Wawra, Wenzel (1765–1844):  
Trauramt an den Gedächtnistagen verstorbener c-Moll;  
Requiem Es-Dur
  - Weber, Gottfried (1779–1839):  
Requiem
  - Weigl, Michael (?–1798):  
Requiem d-Moll (1784?)
  - Weinrauch, Ernestus (1730–1793):  
Requiem c-Moll
  - Weisflog, Charles (1780–1828):  
Dies irae
  - Weiss, Raphael (1713–1779):  
Requiem c-Moll
- ?? Wentzel, Franz Xaver (1643–1722):  
Requiem f-Moll (vor 1700)
- ?? Werner, Aegidius (18. oder 19. Jh.):  
Requiem g-Moll (vor 1823)
- Werner, Gregor Joseph (1693–1766):  
Requiem F-Dur;  
Requiem C-Dur?;  
Requiem g-Moll;  
Requiem d-Moll;  
Requiem c-Moll
  - Wesley, Samuel (1766–1837):  
Missa defunctorum;  
Requiem (1800, nur Introitus)

- 
- ? Westermayer, David (1733–1775):  
Requiem B-Dur;  
Requiem c-Moll
- Widerhofer, Franz Xaver (1742–1799):  
No. 488 Requiem g-Moll
  - Winneberger, Paul (1758–1821):  
Requiem c-Moll
  - von Winter, Peter (1754–1825):  
Requiem c-Moll (1790, für Joseph II.)
  - Wollanck, Friedrich (1782–1831):  
Requiem
  - Würceburg, Graf (18. Jh.):  
Requiem in B-Dur
  - Zach, Jan (1699–1773):  
Requiem g-Moll;  
Requiem d-Moll (1787 oder 1769);  
Requiem c-Moll (1780);  
Requiem g-Moll (1766)
  - Zacher, Johann Michael (1651–1712):  
Requiem (um 1693)
  - Zagagnoni, Francesco (1767–1844):  
Messa da Requiem
  - Zanata, Domenico (ca. 1665 – 1748):  
Requiem
  - Zanetti, Francesco (1737–1788):  
2 Requiems, u. a.:  
Messa da Requiem F-Dur
  - Zech, Markus (1727–1770):  
Requiem c-Moll;  
Requiem Es-Dur;  
Requiem Es-Dur;  
Requiem D-Dur
  - Zechner, Johann Georg (1716–1778):  
Requiem f-Moll;  
Requiem c-Moll;

- Requiem d-Moll (zwischen 1735 und 1765);  
3 weitere Requiems
- Zelenka, Jan Dismas (1679–1745):  
Requiem d-Moll (1721, 1725 oder 1733);  
Requiem c-Moll (1730)
  - Zelter, Carl Friedrich (1758–1832):  
Requiem (1802, für Carl Friedrich Fasch; verschollen);  
Ein kurzes Requiem (1823)
  - Ziani, Marc Antonio (ca. 1653 – 1715):  
3 Requiems
  - Zingarelli, Niccolò (1752–1837):  
15 Requiems, u. a.:  
Messa di Requiem e-Moll
  - Zwierzchowski, Mateus (1711–1768):  
Requiem (1760, für Wojciech Wieczorkiewicz)

# Anhang D

## Bibliographie

### D.1 Primärquellen

**[Altemps o. J.]**

ALTEMPS, Faustino: *Requiem*. o.J.. – Handschrift D-MÜs Sant.Hs. 1241(12) (= MF1241/1)

**[Berlioz 1900?]**

BERLIOZ, Hector: *Grosse Todtenmesse – Grande Messe des Morts*. Breitkopf & Härtel 1900?

**[Berlioz o. J.]**

BERLIOZ, Hector: *Grande Messe des Morts (Requiem) für Soli, Chor und Orchester op. 5*. Klavierauszug von Philipp Scharwenka, Edition Breitkopf Nr. 1791. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel o. J.

**[Bochsa o. J.]**

BOCHSA, Nicolas Charles: *Messe de Requiem*. o.J.. – Handschrift B-Br Mus.Ms. 757

**[Bréhy o. J.a]**

BRÉHY, Hercules Pierre: *Missa pro Defunctis F-Dur*. o.J.. – Handschrift B-Br Mus Ms 1578

**[Bréhy o. J.b]**

BRÉHY, Hercules Pierre: *Requiem*. o.J.. – Handschrift B-Bc 33692

**[Campra 1983]**

CAMPRA, André: *Requiem Messe des Morts*. Klavierauszug von Elisabeth Van Straaten. Paris: Éditions Costallat 1983

**[Campra 2002]**

CAMPRA, André: *Messe de Requiem pour Solistes (ST(A)TBarB) Chœurs (ST(a)TBarB) & Orchestre*. Hrsg. von Anne Baker. Stuttgart: Carus-Verlag 21.004 2002

**[Campra 2003]**

CAMPRA, André: *Messe de Requiem pour Solistes (ST(A)TBarB) Chœurs (ST(a)TBarB) &*

*Orchestre*. Hrsg. von Anne Baker, Klavierauszug von Paul Horn. Stuttgart: Carus-Verlag 21.004/03 2003

**[Charpentier 1979]**

CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Messe des Morts à 4 voix et symphonie – Requiem (H10)*. Paris: Éditions Costallat 1979

**[Charpentier 1990a]**

CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Messe des Morts à 4 voix et symphonie – Requiem (H10)*. In: *Œuvres complètes I Meslanges autographes* Bd. 26. Paris: Bibliothèque Nationale, Rés. Vm<sup>1</sup> 259 Minkoff France Éditeur 1990. – Facsimilé du manuscrit

**[Charpentier 1990b]**

CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Messe des Morts à 4 voix (H7)*. In: *Œuvres complètes I Meslanges autographes* Bd. 24. Paris: Bibliothèque Nationale, Rés. Vm<sup>1</sup> 259 Minkoff France Éditeur 1990. – Facsimilé du manuscrit

**[Charpentier 1990c]**

CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Messe pour les trépassés à 8 (H2)*. In: *Œuvres complètes I Meslanges autographes* Bd. I. Paris: Bibliothèque Nationale, Rés. Vm<sup>1</sup> 259 Minkoff France Éditeur 1990. – Facsimilé du manuscrit

**[Charpentier 1990d]**

CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Prose des Morts „Dies irae“ für 6 St., 8st. Chor, 8st. Str. und B.c. (H12)*. In: *Œuvres complètes I Meslanges autographes* Bd. I. Paris: Bibliothèque Nationale, Rés. Vm<sup>1</sup> 259 Minkoff France Éditeur 1990. – Facsimilé du manuscrit

**[Cherubini 1962]**

CHERUBINI, Luigi: *Requiem für Männerchor und Orchester*. Nach den Quellen hrsg. von Rudolf Lück. Urtext. Edition Eulenburg Nr. 2005. Frankfurt – London – New York: C. F. Peters 1962

**[Cherubini 1996a]**

CHERUBINI, Luigi: *Requiem in c per Coro (SATB) ed Orchestra*. Hrsg. von Wolfgang Hochstein. Stuttgart: Carus-Verlag 40.086/01 1996

**[Cherubini 1996b]**

CHERUBINI, Luigi: *Requiem in c per Coro (SATB) ed Orchestra*. Hrsg. von Wolfgang Hochstein, Klavierauszug von Paul Horn. Stuttgart: Carus-Verlag 40.086/03 1996

**[Cherubini o. J.a]**

CHERUBINI, Luigi: *Requiem c-Moll für vierstimmigen gemischten Chor und Orchester*. Klavierauszug, Edition Breitkopf Nr. 299. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel o. J.

**[Cherubini o. J.b]**

CHERUBINI, Luigi: *Requiem d-Moll für Männerchor und Orchester*. Klavierauszug von Hugo Ulrich, rev. von Rudolf Lück. Frankfurt – London – New York: C. F. Peters o. J.

**[Fétis o. J.]**

FÉTIS, François-Joseph: *Requiem Es.* o. J.. – Handschrift B-Br Mus.Ms.907

**[Fiocco o. J.]**

FIOCCO, Pierre-Antoine: *Libera me c-Moll.* o. J.. – Handschrift B-Bc 33797

**[Gilles o. J.]**

GILLES, Jean: *Requiem (Messe des Morts) for four soloists, chorus, orchestra, and continuo.* Hrsg. von John Hajdu. *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* – Vol. XLVII. Madison: A-R Editions, Inc. o. J.

**[Gossec 1999]**

GOSSEC, François-Joseph: *Requiem „Grande Messe des Morts“ (1760).* Hrsg. von Wolfgang Kiess. Edition Parnassus Harmonicus – Lumière et Liberté. Wien: Musikverlag Mersich & Kiess 1999

**[Gossec o. J.]**

GOSSEC, François-Joseph: *Messe des Morts Par F: J: Gossec. arangée en harmonie militaire Par [?].* o. J.. – Handschrift B-Br Mus Ms 970

**[Hanssens o. J.]**

HANSENS, Charles-Louis-Joseph: *Grande Messe de Requiem a-Moll.* o. J.. – Handschrift B-Br Mus Ms 1005

**[Helmont o. J.]**

VAN HELMONT, Charles-Joseph: *Missa De Requiem Es-Dur.* o. J.. – Handschrift B-Bc 33915

**[Lully o. J.a]**

LULLY, Jean-Baptiste: *Dies irae – Motet à deux chœurs et orchestre.* Œuvres complètes de J.-B. Lully 1632–1687, publiées sous la Direction de Henry Prunières. *Les Motets Tome II, Plaude, Laetare, Gallia, Te Deum Laudamus, Dies irae, dies illa ... 1664–1677.* New York: Broude Brothers Ltd. o. J.

**[Lully o. J.b]**

LULLY, Jean-Baptiste: *Dies irae – Motet à deux chœurs et orchestre.* o. J.. – Handschrift B-Br Ms II 3847/4

**[Paisiello o. J.]**

PAISIELLO, Giovanni: *Requiem für 2 Chöre.* o. J.. – Handschrift D-MÜs Sant.Hs. 2847

**[Rameau o. J.]**

RAMEAU, Jean-Philippe: *Messa da Morti F-Dur.* o. J.. – Handschrift D-MÜs Sant.Hs. 3370

**[Rousseau o. J.]**

ROUSSEAU, Jean-Marie: *Messe des Morts F-Dur.* o. J.. – Handschrift B-Br Mus Ms 1237/1

**[Teller o. J.a]**

TELLER, Marcus: *Missa pro defunctis*. o. J.. – Handschrift B-Bc 33881

**[Teller o. J.b]**

TELLER, Marcus: *Missa pro defunctis op. 2*. o. J.. – Handschrift B-Bc 33882

## D.2 Forschungsliteratur

### [Adamski-Stoermer 1991]

ADAMSKI-STOERMER, Ursula: *Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*. Frankfurt am Main 1991

### [Anthony 1974]

ANTHONY, James R.: *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*. New York 1974

### [Aubry 1947]

AUBRY, Octave: *Histoire de France. Des origines au temps présent*. Collection „L'Histoire“. Paris: Flammarion 1947

### [Bailbé 1981]

BAILBÉ, Joseph-Marc: *Berlioz et l'art lyrique*. Berne 1981

### [Baker 1977]

BAKER, Joy Anne: *The Church Music of André Campra*. Dissertation University of Toronto 1977

### [Baker 1984]

BAKER, Joy Anne: *The Church Music of André Campra: A Consideration of the Sources*. In: *Recherches sur la Musique française classique* Bd. 22. Paris: Éditions Picard 1984, S. 89–130

### [Baker 1997]

BAKER, Joy Anne: *La musique religieuse d'André Campra / The religious music of André Campra*. In: LIONNET, Jean (Hrsg.): *Le Concert des muses: Promenade musicale dans le baroque français (Centre de Musique Baroque de Versailles)*. Versailles 1997, S. 285–305

### [Baker 2002]

BAKER, Joy Anne: *Vorwort*. In: *André Campra, Messe de Requiem*. Stuttgart 2002

### [Barber 1955]

BARBER, Clarence Howard: *The Liturgical Music of Marc-Antoine Charpentier (1634–1704): The Masses – Motets – Leçons de Ténèbres*. Dissertation Harvard University 1955

### [Bartenstein 1974]

BARTENSTEIN, Hans: *Hector Berlioz' Instrumentalkunst*. Baden-Baden 1974

### [Barthélémy 1957]

BARTHÉLÉMY, Maurice: *André Campra: sa vie et son Œuvre (1660–1744)*. Paris: Éditions Picard 1957 (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons; 3)

**[Barthélémy 1957/1995]**

BARTHÉLÉMY, Maurice: *André Campra. Étude biographique et musicologique*. Paris / Arles 1957/1995

**[Beaussant 1992]**

BEAUSSANT, Philippe: *Lully ou Le musicien du Soleil*. Paris 1992

**[Bellasis 1972]**

BALLASIS, Edward: *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen (aus dem Englischen übersetzt von Josef Rheinberger)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. – Richtiger Name des Autors: Bellasis

**[Benary 1960]**

BENARY, Peter: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1960

**[Benoit 1971]**

BENOIT, Marcelle: *Musique de Cour: Chapelle, Chambre, Écurie (1661–1773)*. Paris: Éditions Picard 1971

**[Berger 1998]**

BERGER, Christian: Artikel „Berlioz“. In: [MGG2 1994] Bd. 2 (Personenteil), Sp. 1322–1352

**[Berlioz 1843a]**

BERLIOZ, Hector ; MACDONALD, Hugh (Hrsg.): *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris 1843. – Bärenreiter, Kassel 2003

**[Berlioz 1843b]**

BERLIOZ, Hector: *Kunst der Instrumentierung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1843

**[Berlioz 1870]**

BERLIOZ, Hector: *Mémoires de Hector Berlioz*. Paris 1870. – Reprint Westmead, Farnborough 1969

**[Berlioz 1979]**

BERLIOZ, Hector: *Memoiren*. München 1979

**[Bibel 1980]**

*Die Bibel*. Einheitsübersetzung, Altes und Neues Testament. Lizenzausgabe für den Verlag Herder, Freiburg im Breisgau. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt GmbH 1980

**[Bockholdt 1979a]**

BOCKHOLDT, Rudolf: Berlioz-Studien. In: GÖLLNER, Theodor (Hrsg.): *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* Bd. 29. Tutzing 1979

**[Bockholdt 1979b]**

BOCKHOLDT, Rudolf: Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz. In: *Die Musikforschung* 32. Jg. 1979, S. 122–135

**[Bouissou 1998]**

BOUISSOU, Sylvie: Artikel „Campra“. In: [MGG2 1994] Bd. 4 (Personenteil), Sp. 54–66

**[Boyd 1992]**

BOYD, Malcolm (Hrsg.): *Music and the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press 1992

**[Brenet 1899]**

BRENET, Michel: *La musique sacrée sous Louis XIV*. Paris 1899

**[Brenet 1900a]**

BRENET, Michel: *Les Concerts en France au XVIIIe siècle*. Paris 1900

**[Brenet 1900b]**

BRENET, Michel: *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*. Paris 1900

**[Brossard 1988]**

DE BROSSARD, Yolande: Quelques commentaires de Brossard concernant Lully et Charpentier. In: *Bulletin de la Société d'Études de XVIIe Siècle* (1988), Nr. 161, S. 387–392

**[Bruyr 1963]**

BRUYR, José: Les grands requiem et leur message. In: *Journal musical français musica disques* (1963), Nr. 116

**[Cessac 1988]**

CESSAC, Catherine: *Marc-Antoine Charpentier*. Paris: Fayard 1988

**[Cessac 1998]**

CESSAC, Catherine: Artikel „Charpentier“. In: [MGG2 1994] Bd. 4 (Personenteil), Sp. 747–769

**[Charlton 1973]**

CHARLTON, David: *Orchestration and the Orchestral Practice in Paris (1789–1810)*. Dissertation Cambridge University 1973

**[Charpentier o. J.]**

CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Règles de composition*. Paris, Bibliothèque nationale, Fr. nouv. acq. 6355, fols. 1–10 o. J.

**[Chase 2003]**

CHASE, Robert: *Dies Irae: A Guide to Requiem Music*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc. 2003

**[Coy 1978]**

COY, Adelheid: *Die Musik der Französischen Revolution: Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*. München 1978 (Reihe Musikwissenschaftliche Schriften, 13)

**[Crussard 1945]**

CRUSSARD, Claude: *Un musicien français oublié – Marc-Antoine Charpentier 1634–1704*. Paris 1945

**[Dahlhaus 1959–1963]**

DAHLHAUS, Carl: Tonartencharakter. In: [\[Riemann 1961\]](#)

**[Dahlhaus 1980]**

DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 6: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1980

**[Dahlhaus 1981]**

DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 4: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1981

**[Dahlhaus 1985]**

DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 5: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber 1985

**[Dufourcq 1933]**

DUFOURCQ, Norbert: *La Musique française*. Paris 1933

**[Dufourcq 1953–54]**

DUFOURCQ, Norbert: La Musique religieuse française de 1660 à 1789. In: *Revue de musicologie*, no. spécial (1953–54), S. 89–110

**[Durand 1960]**

DURAND, Henri-André: Sur une prétendue Messe des Morts de Gilles et Campra. In: *Revue de musicologie* (1960), Nr. XLV, S. 86–89

**[Ebel 1997]**

EBEL, Beatrice: *Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert – Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem*. Dissertation München 1997

**[Eckardt 1933]**

ECKARDT, Hans: *Die Musikanschauung der französischen Romantik*. Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von Heinrich Bessler; Bd. III. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1933

**[Feist 1991]**

FEIST, Romain: Éléments maconniques dans la musique religieuse de Franz-Xaver Richter. In: *Revue de Musicologie* (1991), Nr. 1

**[Feist 1992]**

FEIST, Romain: Evangelische und katholische Kirchenmusik in Straßburg in den zwei letzten Jahrzehnten vor der Französischen Revolution. In: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte* (1992), Nr. 58, S. 339–343

**[Feist und Prévost o. J.]**

FEIST, Romain ; PRÉVOST, Paul: Le pré-inventaire des fonds musicaux conservés en Lorraine. In: *Musique en Lorraine. Contribution à l'histoire de la musique à Nancy XVIIe–XXe siècles* (o. J.)

**[Fellerer 1926]**

FELLERER, Karl Gustav: Zur Geschichte der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich. In: *Musica Divina* (1926), Nr. 14, S. 129–136

**[Fellerer 1929]**

FELLERER, Karl Gustav: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*. Augsburg 1929

**[Fellerer 1976]**

FELLERER, Karl Gustav: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Bd. 2. Kassel 1976

**[Fellerer 1978]**

FELLERER, Karl Gustav: Oratorium und geistliche Musik in Frankreich. In: WIORA, Walter (Hrsg.): *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*. Regensburg 1978

**[Fellerer 1985]**

FELLERER, Karl Gustav: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. In: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts* Bd. 2. Regensburg 1985

**[Fellerer und Lemacher 1949]**

FELLERER, Karl Gustav (Hrsg.) ; LEMACHER, Heinrich (Hrsg.): *Handbuch der katholischen Kirchenmusik*. Essen 1949

**[Fleischhauer 2001]**

FLEISCHHAUER, Günter, u. a. (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*. XXVI. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998. Michaelstein 2001

**[Gottron 1937]**

GOTTRON, Adam: *Kirchenmusik und Liturgie*. Regensburg 1937

**[Gribenski u. a. 1998]**

GRIBENSKI, Jean ; MEYER, Christian ; DOBBINS, Frank ; SCHNEIDER, Herbert ; BLOOM, Peter ; FAURE, Michel ; BOSSEUR, Jean-Yves ; BOURCUR, Paul ; DAHMS, Sibylle ; DELARU, Georges ; GUILCHER, Yves: Artikel „Frankreich“. In: [MGG2 1994] Bd. 3 (Sachteil), Sp. 688–817

**[Grünsteudel 2000]**

GRÜNSTEUDEL, Günther: *Wallerstein das schwäbische Mannheim. Dokumente zur Geschichte der Wallersteiner Hofkapelle*. Nördlingen 2000

**[Hader 2002]**

HADER, Wolfram: *Requiemvertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*. Dissertation Tübingen 2002

**[Halevy 1987]**

HALEVY, Jacques-François-Fromental-Elie: *Seconde Messe de Requiem par Cherubini*. In: *Les Amis de Luigi Cherubini en France: Bulletin* (1987), Nr. 4, S. 25–27

**[Hall 1970]**

HALL, William Dawson: *The Requiem Mass: a study of performance practices from the Baroque era to the present day as related to four Requiem settings by Gilles, Mozart, Verdi, and Britten*. Dissertation University of Southern California 1970

**[Harenberg 1999]**

GEBHARD, Hans (Hrsg.): *Harenberg Chormusikführer. Vom Kammerchor bis zum Oratorium*. Dortmund: Harenberg 1999

**[Harenberg 2001]**

*Harenberg Komponistenlexikon. 760 Komponisten und ihr Werk*. Dortmund: Harenberg 2001

**[Hausfater 1995]**

HAUSFATER, Dominique: *Les „Requiem“ en musique de 1789 à 1840: Contribution à l'esthétique de la mort en France à l'époque romantique*. Dissertation Université de Paris – Sorbonne 1995

**[Heyer 1989]**

HAJDU HEYER, John: *Jean-Baptiste Lully and the music of the French baroque*. Cambridge 1989

**[Heyer 1998]**

HAJDU HEYER, John: Artikel „Gilles“. In: [MGG2 1994] Bd. 7 (Personenteil), Sp. 958–960

**[Hitchcock 1982]**

HITCHCOCK, Hugh Wiley: *Les Œuvres de Marc-Antoine Charpentier : Catalogue raisonné*. Paris: Picard 1982

**[Hitchcock 1990]**

HITCHCOCK, Hugh Wiley: *Marc-Antoine Charpentier*. Oxford: Oxford University Press 1990

**[Hochstein 1986]**

HOCHSTEIN, Wolfgang: *Liturgische Kirchenkompositionen in Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 70. Jahrgang*. 1986

**[Hochstein 1998]**

HOCHSTEIN, Wolfgang: Artikel „Cherubini“. In: [MGG2 1994] Bd. 4 (Personenteil), Sp. 835–911

**[Hochstein 2004]**

HOCHSTEIN, Wolfgang: Zur Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts: Repertoire – Religiosität – Rezeption. In: HARTMANN, Peter Claus (Hrsg.): *Religion und Kultur im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004, S. 273–289

**[Hohenemser 1984]**

HOHENEMSER, Richard: *Luigi Cherubini – Sein Leben und seine Werke*. Vaduz: Sändig Reprint Verlag 1984. – Unveränderter Neudruck der Ausgabe Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913

**[Jaksch 1977]**

JAKSCH, Werner: H. I. F. Biber, Requiem à 15. In: HAMMERSTEIN, Reinhold (Hrsg.) ; SEIDEL, Wilhelm (Hrsg.): *Beiträge zur Musikforschung* Bd. 15. München / Salzburg 1977

**[Jung 1964]**

JUNG, Wolfgang: *Liturgisches Wörterbuch*. Berlin 1964

**[Jungmann 1948]**

JUNGMANN, Josef A.: *Missarum Sollemnia*. Bd. 2. Wien 1948

**[Kantner 1998]**

KANTNER, Leopold: Mayrs Requiemversionen im stilistischen Zusammenhang ihrer Zeit. In: HAUKE, Franz (Hrsg.) ; WINKLER, Iris (Hrsg.): *Werk und Leben Johann Simon Mayrs im Spiegel der Zeit. Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann-Simon-Mayr-Symposiums 1. bis 3. Dezember 1995 in Ingolstadt*. München 1998

**[Katzenberger 1989]**

KATZENBERGER, Günter (Hrsg.): *Was hat die Französische Revolution für Musik und Ästhetik bewirkt? Beiträge zu einem französisch-deutschen Kolloquium*. Hochschule für Musik und Theater Hannover 1989

**[Korten 1998]**

KORTEN, Matthias: *Mozarts Requiem und seine Bearbeitungen*. Essen 1998

**[Krones 1987]**

KRONES, Hartmut: Ein französisches Vorbild für Mozarts Requiem: Die Messe des morts von François-Joseph Gossec. In: *Österreichische Musikzeitschrift* XLII/1 (1987), S. 2–17

**[Kuckhoff 1997]**

KUCKHOFF, Cordula: *Die Requiem-Vertonungen von Luigi Cherubini (1760–1842)*, Universität Hamburg, Magisterarbeit, 1997

**[Landormy 1944]**

LANDORMY, Paul: *La Musique Française de la Marseillaise à la mort de Berlioz*. Paris 1944

**[Launay 1993]**

LAUNAY, Denise: *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*. Paris 1993

**[Lecerf 1705]**

LE CERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE, Jean-Laurent: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Brüssel 1705. – Genf 1972

**[Lemaître 1992]**

LEMAÎTRE, Edmond (Hrsg.): *Guide de la musique sacrée et chorale profane*. Bd. 1. Paris: Fayard 1992

**[Leopold 1998]**

LEOPOLD, Silke: Artikel „Barock“. In: [MGG2 1994] Bd. 1 (Sachteil), Sp. 1235–1256

**[Liber Usualis 1939]**

*Liber Usualis – Missae et Officii pro Dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamusim excerpto*. Copyright 1934 by Desclée & Co., Tournai. Parisiis, Tornaci, Romae 1939

**[Lipphardt 1950]**

LIPPHARDT, Walther: *Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae*. Heidelberg 1950

**[Lully 1961]**

Artikel „Lully“. In: [Riemann 1961] Personenteil L–Z, S. 109–112

**[MacIntyre 1984/86]**

MACINTYRE, Bruce C.: *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. New York 1984/86

**[Massenkeil 1967]**

MASSENKEIL, G.: Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist. In: KROSS, S. (Hrsg.); SCHMIDT, H. (Hrsg.): *Colloquium Amicorum. Festschrift für Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*. Bonn 1967, S. 228–238

**[Masson 1697/1699]**

MASSON, Charles: *Nouveau traité des règles de la composition de la musique*. Paris 1697/1699. – Reprint (Einleitung von Imogene Horsley), New York 1967

**[Messe 1985]**

*Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen Band 2: Die Messe. Zusammgestellt aus „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“.* Kassel 1985

**[MGG 1949–86]**

BLUME, Friedrich (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel 1949–86

**[MGG2 1994]**

FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe.* Kassel / Stuttgart 1994

**[Mongrédién 1986]**

MONGRÉDIEN, Jean: *French Music from the Enlightenment to Romanticism 1789–1830.* Paris 1986

**[Montagnier 1998]**

MONTAGNIER, Jean-Paul C.: *Réflexions sur une datation possible de la Messe des morts d'André Campra.* In: *Études sur le XVIIIe siècle* (1998), Nr. 26, S. 51–66

**[Musikfest 1994]**

*Zwischen Bach und Mozart – Vorträge Europäisches Musikfest Stuttgart 1988.* Stuttgart 1994

**[New Grove 1980]**

SADIE, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London 1980

**[Nohl 1996]**

NOHL, Paul-Gerhard: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte – Übersetzung – Kommentar.* Kassel 1996

**[Orel 1936]**

OREL, Alfred: *Kirchenmusikalische Liturgik.* Augsburg 1936

**[Pfannhauser 1970]**

PFANNHAUSER, Karl: *Wiener Kirchenmusik im Spiegel der Gesellschaftsstruktur: Eine improvisierte Historien-Betrachtung.* In: *Österreichische Musikzeitschrift* (1970), Nr. 25, S. 300–304

**[Pfeffer 2000]**

PFEFFER, Jörgen: *Artikel „Lully“.* In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* Bd. XVII. Verlag Traugott Bantz 2000, S. 875–886

**[Pistone 1997]**

PISTONE, Daniele: *La musique et le sacre à Paris de la Révolution à nos jours: Caractéristiques et évolution.* In: *La musica e il sacro.* Florenz: Olschki 1997, S. 183–199

**[Ploetz 1998]**

Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge. Begründet von Dr. Carl Ploetz. 32., neubearbeitete Auflage. Freiburg im Breisgau 1998

**[Pruett 1980]**

PRUETT, James W.: Artikel „Requiem Mass“. In: SADIE, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 15. London 1980, S. 751–755

**[Prunières 1927]**

PRUNIÈRES, Henry: *Lully. Biographie critique*. Paris 1927

**[Ratner 1980]**

RATNER, Leonard: *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York 1980

**[Reichert und Kneif 1998]**

REICHERT, Ursula ; KNEIF, Tibor: Artikel „Requiem“. In: [MGG2 1994] Bd. 8 (Sachteil), Sp. 156–170

**[Reutter 1993]**

REUTTER, Jochen: *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789)*. Frankfurt a. M. 1993 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Band 1. Hrsg. Ludwig Finscher)

**[Riedel 1977]**

RIEDEL, Friedrich W.: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*. München / Salzburg 1977 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Hrsg. Friedrich Wilhelm Riedel, Bd. 1)

**[Riemann 1961]**

DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): *Riemann Musik-Lexikon*. Mainz 1961

**[RISM 2005]**

*Répertoire International des Sources Musicales (RISM) – Internationales Quellenlexikon der Musik*. Hrsg. von der RISM-Zentralredaktion an der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg. Frankfurt am Main 2005

**[Robertson 1967]**

ROBERTSON, Alec: *Requiem – Music of Mourning and Consolation*. London 1967

**[Role 2000]**

ROLE, Claude: *François-Joseph Gossec (1734–1829). Un musicien à Paris de l’Ancien Régime à Charles X*. Paris 2000 (Collection Univers Musical)

**[Rummenhüller 1983]**

RUMMENHÜLLER, Peter: *Die musikalische Vorklassik*. Kassel 1983

**[Rushton 2001]**

RUSHTON, Julian: *The music of Berlioz*. Oxford 2001

**[Sabel 1965]**

SABEL, Hans: Die liturgischen Gesänge der katholischen Kirche. In: MARTENS (Hrsg.) ; DRANGMEISTER (Hrsg.) ; RAUHE (Hrsg.): *Musikalische Formen in historischen Reihen*. Wolfenbüttel und Zürich 1965

**[Schaal und Borrel 1998]**

SCHAAL, Richard ; BORREL, Eugène: Artikel „Lully“. In: [MGG 1949–86] Bd. 8, Sp. 1297–1311

**[Schacher 1985]**

SCHACHER, Thomas: *Idee und Erscheinungsformen des Dramatischen bei Hector Berlioz*. Hamburg 1985

**[Scharnagl 1980]**

SCHARNAGL, August: *Einführung in die katholische Kirchenmusik*. Wilhelmshaven 1980

**[Schimek 1995]**

SCHIMEK, Martin: *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung – Musik, Musikpolitik und deren Rezeption am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo*. Frankfurt a. M. 1995 (Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI, Bd. 151)

**[Schneider 1998]**

SCHNEIDER, Herbert: Artikel „Gossec“. In: [MGG2 1994] Bd. 7 (Personenteil), Sp. 1369–1386

**[Schnerich 1909]**

SCHNERICH, Alfred: *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*. Wien / Leipzig 1909

**[Schnerich 1927]**

SCHNERICH, Alfred: *Die liturgische Tonkunst*. Augsburg 1927

**[Schott 1929]**

SCHOTT, Anselm O.S.B.: *Das Messbuch der Heiligen Kirche, lateinisch und deutsch mit liturgischen Erklärungen und kurzen Lebensbeschreibungen der Heiligen*. Neubearbeitung mit mehreren Mitbrüdern hrsg. von Pius Bihlmeyer O.S.B., 34. Auflage. Freiburg im Breisgau: Herder 1929

**[Schubart 1806]**

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien 1806. – Reprint

**[Seay 1998]**

SEAY, Albert: Artikel „Requiem“. In: [MGG 1949–86] Bd. 13, Sp. 297–302

**[Stübler 2001]**

STÜBLER, Klaus: Artikel „Lully“. In: *Harenberg Komponistenlexikon. 760 Komponisten und ihr Werk*. Dortmund 2001, S. 551–554

**[Steblin 1996]**

STEBLIN, Rita Katherine: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: University of Rochester Press 1996

**[Stute 1928]**

STUTE, Heinrich: *Studien über den Gebrauch der Instrumente in dem italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte der instrumental begleiteten Messen in Italien*. Dissertation Universität Münster 1928

**[Ternes 1980]**

TERNES, Hans: *Die Messen von Luigi Cherubini*. Bonn 1980

**[Tranchefort 1993]**

TRANCHEFORT, François-René (Hrsg.): *Guide de la musique sacrée et chorale profane*. Bd. 2. Paris: Fayard 1993

**[Ursprung 1931]**

URSPRUNG, Otto: *Die katholische Kirchenmusik*. Potsdam 1931

**[Voirin 2001]**

VOIRIN, Luc: *Un historique du Requiem*. Paris 2001

**[Walter 1881]**

WALTER, A.: Das Requiem, Eine liturgisch-ascetische Studie. In: *Musica sacra* 14 (1881), Nr. 7

**[Wilson 1973]**

WILSON, David James: *The masses of J. A. Hasse*. DMA Dissertation University of Illinois – Urbana-Champaign 1973

## D.3 Tonaufnahmen

### [Berlioz 1979]

BERLIOZ, Hector: *Requiem*. Chœur de l'Orchestre de Paris, Orchestre de Paris, Ltg. Daniel Barenboim. Hamburg: Polydor International GmbH 1979

### [Berlioz 1997]

BERLIOZ, Hector: *Requiem (Grande Messe des morts), op. 5*. Orchestre symphonique de Montréal, Chœur de l'Orchestre symphonique, Ltg. Charles Dutoit. Montréal: Classic Sound Ltd. 1997

### [Campra 1987]

CAMPRA, André: *Messe de Requiem*. La Chapelle Royale, Ltg. Philippe Herreweghe. Arles: Harmonia mundi s.a. 1987

### [Chant grégorien 1987]

*Messe des Morts & Office des Défunts, Chant grégorien*. Chœur des moines de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Ltg. Dom Jean Claire. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes: Association Jean Bougler 1987

### [Charpentier 1973]

CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Messe pour les trépassés H.2 (1671/72)*. Chœur Symphonique et Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, Ltg. Michel Corboz. Paris: Erato Disques S.A. 1973

### [Cherubini 1975]

CHERUBINI, Luigi: *Requiem in d-Moll für Männerchor und Orchester*. The Ambrosian Singers, New Philharmonia Orchestra, Ltg. Riccardo Muti. Hayes, Middlesex, England: EMI Records Ltd. 1975

### [Cherubini 1996]

CHERUBINI, Luigi: *Marche Funèbre, Requiem in C Minor*. Corydon Singers, Corydon Orchestra, Ltg. Matthew Best. London: Hyperion Records Ltd. 1996

### [Gilles 1981]

GILLES, Jean: *Requiem (Messe des Morts)*. Collegium Vocale Gent, Musica Antiqua Köln, Ltg. Philippe Herreweghe (mit Originalinstrumenten); zusätzlich: Michel Corrette: *Carillon des morts*. Hamburg: Polydor International GmbH 1981

### [Gossec 1979]

GOSSEC, François-Joseph: *Grande Messe des Morts*. Orchestre Symphonique de Liège, Ltg. Jacques Houtmann. Koch International Classics Schwann 1979

### [Gossec 1988]

GOSSEC, François-Joseph: *Requiem (Missa pro Defunctis)*. Maastricht Kamerchor Conservatorium, Musica Polyphonica, Ltg. Louis Devos. Frankreich: Erato Disques S.A. 1988

**[Lully 1985]**

LULLY, Jean-Baptiste: *Grands Motets Dies Irae, Miserere*. Chœur et Orchestre de la Chapelle Royale, Ltg. Philippe Herreweghe. Saint-Michel de Provence: Harmonia mundi s.a. 1985

# Lebenslauf

## Dagny Wegner

- \* 4. 5. 1972 Hamburg
- 1978–1982 Grundschule Ahrensburger Weg in Hamburg-Volksdorf
- 1979 Beginn des Blockflötenunterrichts
- 1980 Beginn des Geigenunterrichts
- 1980–1981 Mitglied des Kinderchores der Kirche St. Gabriel in Hamburg-Volksdorf
- 1982–1991 Walddörfer Gymnasium in Hamburg-Volksdorf
- 1984 Beginn des Klavierunterrichts;  
Mitglied des Schulorchesters (Leitung: Christoph Schönherr)
- seit 1989 Mitglied der Walddörfer Kantorei (Leitung: Christoph Schönherr);  
zahlreiche Konzerte im In- und Ausland mit geistlicher Chormusik
- 1991 Abitur
- 1991–2000 Studium der Mathematik und der Erziehungswissenschaften  
an der Universität Hamburg
- 1991–1993 Studium der Romanistik an der Universität Hamburg
- 1993–1999 Studium Lehramt Oberstufe an Allgemeinbildenden Schulen  
an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg
- seit 1994 Tätigkeit als Instrumentallehrerin (Klavier, Blockflöte und Gitarre)
- 1997 Leitung des Chores Alt-Rahlstedt
- seit 1997 Korrepetition bei der Walddörfer Kantorei sowie den Kirchenchören  
der Philemonkirche, der Lutherkirche und der Kreuzkirche
- 1999 Korrepetition beim Hugo-Distler-Chor sowie bei der  
Jungen Kantorei St. Georg

- 1999 1. Staatsexamen im Fach Musik
- seit 1999 Konzerteinführungen und CD-Beihefte für die Walddörfer Kantorei
- 2000 1. Staatsexamen in den Fächern Mathematik und Erziehungswissenschaften
- seit 2000 wissenschaftliche Mitarbeit am Hasse-Institut;  
redaktionelle Mitarbeit an der Schriftenreihe *Hasse-Studien*,  
hrsg. von der Hasse-Gesellschaft Hamburg-Bergedorf;  
redaktionelle Mitarbeit an der Hasse-Werkausgabe
- 2000–2002 Ergänzungsstudium Musikwissenschaft  
an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg
- 2001 Veranstaltung eines musikwissenschaftlichen Seminars  
an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg  
in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Wolfgang Hochstein  
zum Thema „Messe und Requiem im 18. und 19. Jahrhundert“
- 2002 Veröffentlichung des Artikels „Hamburg hört Hasse“  
und weitere Veranstaltungen zum 300. Geburtstag des Komponisten“  
in: *Hasse-Studien* 5, Stuttgart 2002;  
Mitarbeit am Artikel „Johann Adolf Hasse“ in [MGG2 1994]
- 2002/03 Veranstaltung eines musikwissenschaftlichen Hauptseminars  
an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg  
in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Wolfgang Hochstein  
zum Thema „Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert“
- 2004/05 Veranstaltung eines musikwissenschaftlichen Seminars  
an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg  
in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Wolfgang Hochstein  
zum Thema „Von der Revolution zum Impressionismus –  
Französische Musik zwischen 1789 und dem frühen 20. Jahrhundert“
- 2005 Veröffentlichung des Artikels „Zur Situation der französischen Kirchen-  
musik nach der Revolution“  
in: *Musik zwischen Spätbarock und Wiener Klassik. Festschrift für Gise-  
la Vogel-Beckmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hanns-Werner Heister  
und Wolfgang Hochstein, Reihe: *Musik und*, Band 6, Berlin 2005
- 2005–2006 Referendariat am Wilhelm-Gymnasium in Hamburg-Harvestehude
23. 3. 2006 Disputation an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg