

ZUM »CHORAL« IN BENJAMIN BRITTENS *WAR REQUIEM*

STEFAN MORENT

Benjamin Britten's *War Requiem* steht in der Tradition der Vertonungen der lateinischen Totenmesse, enthält aber – zumindest vordergründig – keine direkten Choralzitate. Dennoch nimmt die Vorstellung von Choral bzw. von Choralartigem – exemplarisch etwa im Vers *Te decet* des Introitus – eine unüberhörbar wichtige Funktion in Britten's Komposition ein.

Zwar löst sich in der Geschichte der Requiem-Vertonung die im Vergleich zur sonstigen Messvertonung außergewöhnlich lange und enge Bindung an den liturgischen Cantus firmus der einzelnen Sätze endgültig im 19. Jahrhundert, und Britten's Komposition steht deutlich in der Tradition der Monumentalwerke von Berlioz, Cherubini und Verdi.¹ Der Entstehungsanlass und die Umstände der Uraufführung binden das im Frühjahr 1962 vollendete *War Requiem* aber doch wieder an einen zumindest paraliturgischen Kontext zurück: Die Wiedererrichtung der zerstörten Kathedrale von Coventry weist das Werk konkret als ein Requiem für die Gefallenen des Zweiten Weltkrieges, durch die eingefügten Gedichte von Wilfred Owen darüber hinaus aber auch als ein Requiem für die Opfer aller Kriege aus.² Zusammen mit dem Festhalten an der lateinischen Sprache ist somit der liturgisch-rituelle Aspekt und damit der Kontext für Choral durchaus gegeben.

Die besondere Rolle und Bedeutung, die der Choral im *War Requiem* einnimmt, muss vor dem Hintergrund von Britten's eigener lebenslanger Auseinandersetzung mit Choral sowie im Kontext der bereits im 19. Jahrhundert greifbaren Tradition eines Phänomens, das sich mit dem Terminus »Kunstchoral« benennen ließe, gesehen werden.

Bereits für Britten's Kindheit ist die Begegnung und Vertrautheit mit Choral dokumentiert: Nach Ausweis von Briefen an seine Mutter hörte und

1 Andererseits entstehen im näheren zeitlichen Umfeld der 1960er Jahre eine ganze Reihe von Requiem-Vertonungen, so z. B. von György Ligeti (1963-1965) und Bernd Alois Zimmermann (1967-1969).

2 Britten widmete das Werk vier Freunden, die Opfer des Zweiten Weltkriegs geworden waren; vgl. Humphrey Carpenter: Benjamin Britten. A Biography, London: Faber and Faber 1992, S. 405-408.

sang Benjamin Britten in der Schule, der englischen Chortradition entsprechend, Choral. Zur Grundausrüstung der Schüler gehörten außerdem lateinische Choralbücher, die Britten später durch weitere Bücher ergänzte. Zu dieser Sammlung, die sich heute in der Britten-Pears Library in Aldeburgh befindet, gehörten u.a. ein *Officium Vespertinum*, *Vesperae et Completorium de Dominica* und ein *Liber Usualis*. Britten markierte in diesen Choralausgaben einzelne Gesänge, wie z. B. den Hymnus *Te lucis ante terminum*, die er später in Kompositionen verwendete oder verwenden wollte.³

Überblickt man das Gesamtwerk Brittens, so lässt sich die Verwendung von Choral in drei Kategorien zusammenfassen:

- 1) Choralzitat in liturgischem oder paraliturgischem Kontext (so z. B. in der *Missa brevis* oder in *A ceremony of carols*)
- 2) Choralzitat in der Funktion einer *couleur locale* (z. B. in *Peter Grimes* oder in *Death in Venice*)
- 3) »Kunstchoral« in liturgischem oder paraliturgischem Kontext wie im *War Requiem*

Die bekannteste Komposition, in der sich die Kategorien 1 und 3 verbinden, vermutlich die bekannteste Komposition Brittens überhaupt, stellt sicherlich *A ceremony of carols* op. 28 von 1942 dar. Britten verwendet hier bekanntlich für die einleitende *Procession* bzw. die abschließende *Recession* die Melodie der Magnificat-Antiphon *Hodie Christus natus est* der zweiten Weihnachtsvesper wie sie im *Liber Usualis* erscheint⁴ und wie sie ihm von dem englischen Chorforscher Alec Robertson mitgeteilt wurde.⁵ Am Schluss fügt Britten allerdings eine mit *Alleluia* bezeichnete Coda hinzu, die kein Vorbild im Choral hat. Britten hat dieses *Alleluia*, das sich aus Motiven des *Hodie* speist, als selbst verfasste Abrundung der weihnachtlichen Feier hinzugefügt; dies zumindest bei der Eröffnung des Stücks auch aus dem ganz praktischen Grund, den Sängern mehr Zeit für den Wechsel ihrer Positionen zu gewähren.⁶

Ein früher Hinweis für diesen unkompliziert-pragmatischen Umgang mit solch »künstlichem« Choral findet sich in einem Brief Brittens an sei-

3 Graham Elliott: »Britten and Plainsong«, in: *Melos* 19/20 (1997), S. 19-20.

4 *Liber Usualis Missae et Officii*, Rom/Tournai: Desclée 1923, S. 379.

5 Zur genauen Genese vgl. Donald Mitchell (Hg.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries from Benjamin Britten 1913-1976*, Bd. 2: 1939-1945, London: Faber and Faber 1998, S. 1041 und S. 1110. Kleinere Abweichungen von Brittens Fassung gegenüber der des *Liber Usualis* ergeben sich aus der verschiedenen Verteilung von Mehrtongruppen auf die jeweiligen Silben (so z. B. bei *ter-ra ca-nunt*) oder durch die unterschiedliche Verwendung von b-molle und b-durum bzw. d'/d'' und dis'/dis'' in Brittens transponierter Fassung.

6 Dass es sich bei diesem *Alleluia* im Gegensatz zum *Hodie* um einen Zusatz von »künstlichem« Choral handelt, wird auch daran deutlich, dass Britten zum 80. Geburtstag von Alec Robertson 1972 einen dreistimmigen Kanon auf dieses *Alleluia* verfasste; Mitchell: *Letters from a Life*, Bd. 2, S. 1110.

nen Bruder Robert von 1936: Auf dessen Bitte, ihn mit Musik für ein historisches Schauspiel an seiner Schule zu versorgen, antwortet Britten mit einigen spontanen Überlegungen zum Charakter einer passenden Musik, die in einem ebenso spontan skizzierten »künstlichen« *Alleluia* münden: » [...] medieval tunes, sung by simple folk, possibly highly religious – I should think some plain-song chant sung by all al'unisono, best, such as: [...] Do you want that sort of thing? Sung absolutely without accompaniment«. ⁷ Offensichtlich erscheint Britten für die Charakterisierung der Szenerie, die sich aus einer Kombination von Mittelalterlichem und Religiösem zusammensetzt, spontan die Vorstellung von Choral als adäquat. Dass sich dieser in einem Alleluia-Gesang manifestiert, mag sich wegen des jubelnden Akklamationsgestus der Gattung Alleluia, die Britten besonders passend für das erwähnte »einfache Volk« erschien, erklären. Zusätzlich artikuliert sich hier aber auch ein pars pro toto-Gedanke, wie er auch in dem extra hervorgehobenen Hinweis auf die Ausführung im Unisono, ein gängiges kompositorisch-klangliches Signal für Choralsphäre seit dem 18. Jahrhundert, zum Ausdruck kommt.

Aber bereits in einer der ersten Kompositionen Brittens, den Choralvariationen für gemischten Chor und Knabenchor *A boy was born* op. 3, die er als 19-jähriger 1932 verfasste, findet sich der Einsatz von Kunstchoral. In der fünften Variation mit dem Titel *In the bleak mid-winter* tragen die Frauenstimme das gleichnamige Gedicht von Christina Rossetti vor einem klanglichen Hintergrund-Ostinato zu den Worten »snow on snow« vor. Die Knaben singen ein *Corpus Christi Carol* in den Chorsatz hinein, der damit selbst zum Hintergrund wird. Der Text des anonymen Carols stammt aus dem 15. Jahrhundert, die choralähnliche Melodie von Britten. Hier lassen sich gleich mehrere Punkte ausmachen, die für das spätere Schaffen Brittens, aber auch speziell in Hinsicht auf das *War Requiem* charakteristisch sind: ⁸ Die Mischung eines mittelalterlichen und eines neuzeitlichen Textes, die sich gegenseitig beleuchten, findet ihren Niederschlag in zwei musikalischen Schichten, die von dem gemischtem Chor einerseits und dem Knabenchor andererseits repräsentiert werden. Hierbei verkörpern die Knabenstimmen, an die der Kunstchoral gebunden ist, eine Ferne und Distanz, die gleichsam von Außen zur Ebene des gemischten Chores hinzutritt. Gleichzeitig symbolisieren sie mit dem ihnen anvertrauten Text das Kommen des Erlösers in eine kalte, raue Welt als unschuldiges Kind, dem bereits sein

7 Hervorhebung original; zitiert nach Donald Mitchell (Hg.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries from Benjamin Britten 1913-1976*, Bd. 1: 1923-1939, London: Faber and Faber 1998, S. 414-415; Abb. des *Alleluia* ebda., S. 414.

8 Vgl. die Beobachtungen bei Peter Evans: *The Music of Benjamin Britten*, London u. a.: Dent 1979, S. 66-67.

Opfertod eingeschrieben steht; Weihnachts- und Passions- bzw. Gralsmotiv verschränken sich.

Das Moment des Unschuldigen, auch des unschuldig Leidenden in einer dem Tode verfallenen Welt, bildete für Britten eine Thematik, mit der er sich zeitlebens auseinandersetze;⁹ und ihre Verbindung mit Knabenstimmen und Choral, wie sie sich hier greifen lässt, scheint – jenseits tendenziöser biographischer Bezüge¹⁰ – für Britten geradezu zu einer Chiffre geworden zu sein, die sich durch sein ganzes Werk zieht.

In der geistlichen Kantate *Saint Nicolas* op. 42 aus dem Jahr 1948, der die mittelalterlichen Nikolaus-Mirakel als Vorbild dienen, preisen die eingepökelten Knaben in *Nicolas and the Pickled Boys* nach ihrer wundertätigen Wiedererweckung zum Leben ihren Erretter und die durch ihn gewirkte Tat Gottes mit einem Alleluia. Nachdem der begleitende Chor den kurzen Alleluia-Ruf im Unisono bereits vorgegeben hat, tragen die drei Knaben das Alleluia ebenfalls einstimmig wiederholt in mehrfachen Sequenzierungen vor. Geradezu topisch tritt in diesem Moment die Orgel mit Verdoppelung der Melodie und einer einfachen Begleitfigur hinzu, während das übrige Orchester schweigt; dies gilt auch noch, wenn der Chor wiederum im Unisono abschließend die Knaben verstärkt. Das Alleluia, für das sich keine unmittelbaren Vorbilder im Choral finden lassen, symbolisiert als Kunstchoral zusammen mit den Knabenstimmen die Sphäre der Unschuld, der die Knaben als unschuldige Opfer verbrecherischer Gier angehören. Der Transzendenzbezug dieser Ebene wird durch die Orgelbegleitung verdeutlicht, die den Orchestersatz plötzlich durchbricht und in denkbar starkem Kontrast zu den bisher den Satz bestimmenden stampfenden Paukenbässen im 4/4-Takt nun einen schwingenden, schwerelosen 3/4-Takt induziert. Erst am Ende der Alleluia-Rufe muss dieser wieder dem erdschweren Bewegungsmuster des Orchesters weichen. Das Alleluia der Knaben erscheint somit wie eine lichte Verheißung, die für einen Moment den Blick auf eine andere Wirklichkeit preis gibt:

9 Jürgen Schaarwächter: »as anti-war as possible«: Versuch einer Annäherung an Benjamin Brittens Pazifismus«, in: Musikforschung 59 (2006), S. 160.

10 Vgl. hierzu die Kritik an Carpenter: Benjamin Britten bei Donald Mitchell, Philip Reed, Mervyn Cooke (Hgg.), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries from Benjamin Britten 1913-1976*, Bd. 3: 1946-1951, London: Faber and Faber 2004, S. 5f.

Notenbeispiel 1: Benjamin Britten: »Saint Nicolas«, op. 42 (1948):
 »Alleluia« aus »Nicolas and the Pickled Boys«.

Sm. boys *ff*
 AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA!

S.A.
 Semi Chor.
 in gall. *ff*
 AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA!

Sopranos & Altos unis. *ff*
 AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA!

Tenors & Basses unis. *ff*
 AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA!

Org. *ff*

//

Sm. boys *ff*
 AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA!

S.A.
 Semi Chor.
 in gall. *ff*
 AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA!

S.A. *ff*
 AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA!

T. B. *ff*
 AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA! AL-LE-LU-IA!

Org. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Cello & Bass *ff*

Denselben Parametern, die Britten hier einsetzt, begegnen wir in ganz anderem Kontext in der Oper *Death in Venice* (op. 88, 1971). Hier folgt Aschenbach in der 9. Szene des zweiten Aktes Tadzio und dessen Familie durch Venedig bis zur Markusbasilika. Während Tadzio und seine Angehörigen einem Gottesdienst in San Marco beiwohnen, bleibt Aschenbach am Rande stehen. Aus dem Innern der Kirche klingen Litanei-Rufe an sein Ohr, die von einem Chor im Unisono mit nur leichten rhythmischen Verschiebungen in den einzelnen Stimmen vorgetragen werden, während das Orchester schweigt. Dass diese liturgische Sphäre diejenige von Tadzio repräsentiert, während das Orchester für Aschenbach steht, wird durch die die Bittrufe interpunktierenden Orchestereinwürfe bestätigt, die mit der erläuternden Beischrift »TADZIO is aware of ASCHENBACH's presence« versehen sind. Die unschuldige Natur des laut Regieanweisung zu Beginn der Szene in der Kirche knienden Jünglings, Quelle von Aschenbachs Verlangen und zugleich seiner inneren Qualen, spiegelt Britten in der Sphäre des Chorals und in den Bitten um Erbarmen. Zwar handelt es sich diesmal bei den Rufen »Kyrie eleison«, »Christe eleison«, »Christe audi nos«, »Christe exaudi nos« und »Sancte Marce, ora pro nobis« um echte Zitate aus den Litanei-Anrufungen,¹¹ und auch das abschließende »Ite missa est« hat Britten nach einer der Formen aus dem Liber Usualis gestaltet.¹² Die erkennbare Funktionalisierung des liturgischen Gesangs im Dienste einer Kontrastbildung zum Orchestersatz hebt ihn aber über ein bloße couleur locale hinaus.

Dies gilt auch für den Ein- und Auszug der Tiere in Brittens geistlicher Oper *Noye's Fludde* op. 59 von 1957. Das liturgischen Vorbildern nachempfundene »Kyrie eleison« und »Alleluia« der Tiere und der Kinder Noahs ist nur vordergründig als einfacher Prozessionsgesang im Kontext eines geistlichen Spiels zu verstehen, auf den das nach den *Chester Miracle Plays* gestaltete Werk ja explizit zurückgreift. Hinter der Ebene des Simples, ja Naiven, die durch die Kinder und Amateur-Musiker als Ausführende noch unterstrichen wird, liegt das tiefere Anliegen für Britten wiederum in der Darstellung des Unschuldigen, hier repräsentiert durch die unschuldige Kreatur, das seinen musikalischen Ausdruck in der Verwendung von Kinder- und Knabenstimmen gepaart mit dem Element des Kunstchorals findet:

¹¹ Liber Usualis, S. 731-733.

¹² Liber Usualis, S. 20.

Notenbeispiel 2: Benjamin Britten: »Noye's Fludde«, op. 59 (1957): »Kyrie« und »Alleluia«.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is for the 'Kyrie' section, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and sixteenth notes. The lyrics 'Ky- ri- e! Ky- - - ri- e- lei- son!' are written below the staff. The second staff is for the 'Alleluia' section, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. It also features a treble clef and a key signature of one flat. The melody is simpler, with fewer notes. The lyrics 'Al- - le- lu- - ia, Al- le- lu- ia!' are written below the staff.

Vergleichbare Beobachtungen lassen sich in der Kirchenparabel *Curlew River* op. 71 von 1964 machen, die auch deshalb von besonderem Interesse ist, da Britten an ihr im Zeitraum zwischen 1956 und 1964, also zeitweise parallel zur Entstehung des *War Requiem*, arbeitete.¹³ Die Vorlage für dieses geistliche Drama bildet ein japanisches Nō-Theaterstück aus dem 15. Jahrhundert, ein unmittelbarer Reflex von Britten's Japanreise 1956. Zum Ein- und Auszug singen der Abt und seine Mönche den Komplethymnus *Te lucis ante terminum*, jenen Hymnus also, den sich Britten, wie bereits erwähnt, in seinen Choralangaben zur späteren Verwendung markiert hatte, und über dessen Funktion er in der Vorbemerkung des Librettos interessante Hinweise gibt:

»It was in Tokyo in January 1956 that I saw a Nō-drama for the first time [...] The whole occasion made a tremendous impression upon me: the simple, touching story, the economy of style, the intense slowness of the action [...] The memory of this play has seldom left my mind in the years since. Was there not something - many things - to be learnt from it? [...] Was it not possible to use just such a story - the simple one of a demented mother seeking her lost child - with an English background [...]? Surely the Medieval Religious Drama in England would have had a comparable setting - an all-male cast of ecclesiastics - a simple austere staging in a church - a very limited instrumental accompaniment - a moral story? And so we came from *Sumidagawa* to *Curlew River* [...]; and whereas in Tokyo the music was the ancient Japanese music jealously preserved by successive generations, here I have started the work with that wonderful plainsong hymn ›*Te lucis ante terminum*‹, and from it the whole piece may be said to have grown.«¹⁴

13 Als weiteres Werk, das während der Arbeit am *War Requiem* entstand und vor allem in der Behandlung der Knabenstimmen Einflüsse auf Britten's Totenmesse aufweist, wäre die *Missa Brevis* von 1959 für Knabenchor und Orgel zu nennen.

14 Zitiert nach Peter F. Alexander: »A study of the origins of Britten's ›*Curlew River*‹«, in: *Music & Letters* 69 (1988), S. 230-231.

Die rituelle Strenge, die äußerste Reduktion der Darstellungsmittel und die Thematik des traditionellen japanischen Theaterstücks dienen Britten als Inspirationsquelle für die Darstellung des mittelalterlichen geistlichen Dramas europäischer Prägung. Im Zuge der Adaption des japanischen Stoffes *Sumidagawa* für die Kirchenparabel *Curlew River* im Stil eines mittelalterlichen geistlichen Spiels setzt Britten an Stelle der Musik des Nō-Orchesters den Prozessionshymnus *Te lucis ante terminum*. Der Choral erscheint also als Chiffre für das Ursprüngliche, Archaische, auch für das zeitlich weit Entfernte. Er verbindet sich mit der Sphäre der Unschuld, wenn der Fährmann über den Tod des Jungen berichtet: Von Orgelklängen begleitet erklingt ein »Kyrie eleison«, das aus dem Material des *Te lucis ante terminum* abgeleitet ist, und damit die Rolle des Hymnus als einer musikalischen Keimzelle bestätigt, von der Britten in der Vorbemerkung spricht. Wichtig ist, die doppelte Funktion der Orgel an dieser Stelle zu beachten: Sie imitiert zunächst mit ihren irisierenden Mixturklängen die japanische Mundorgel shō,¹⁵ hebt aber auch die besondere Situation aus dem sonstigen Kontext heraus: Sie markiert den Bericht über den unschuldig zu Tode gekommenen Jungen und damit seinen Übergang in eine andere Welt, der nicht zufällig von einem Fährmann vorgetragen wird. Das bereits im Jenseitigen weilende Kind, das nun einer Sphäre des Erlösten und Befreiten angehört, wird durch die Verbindung der eigentümlich schwebenden Orgelbegleitung mit Choral symbolisiert. Dies findet seine Entsprechung in einer späteren Szene, wenn der Geist des toten Jungen erscheint. Die musikalische Fassung der aus dem Jenseits herüberschallenden, erlösenden Botschaft des Kindes an seine Mutter (»Go off your way in peace mother«) erinnert in ihrer Kombination aus choralartig gestalteter Melodik,¹⁶ Orgelbegleitung und Knabenstimme unmittelbar an das *War Requiem*.

Dort sind fast ausschließlich die Knabenstimmen Träger von Choral bzw. Choralartigem; nur einige Stellen im Chor weisen Anklänge an die jeweiligen liturgischen Vorbilder auf, so z. B. der Beginn des *Dies irae*¹⁷ oder die kleine Sext im Solo-Sopran des *Lacrimosa*. Die Choralsphäre erscheint zum ersten Mal beim Vers des Introitus, dem in der Geschichte der Requiem-Vertonung traditionellen Punkt für Choralzitat.¹⁸ Hier treffen auch zum ersten Mal innerhalb des *War Requiem* die beiden Klangensembles von Orchester/Chor und Orgel/Knabenstimmen aufeinander. Ihre Verbindung gestaltet Britten programmatisch mit einer Überblendtechnik,

15 Carpenter: Benjamin Britten, S. 435.

16 »Sounds like part of the Mass« vermerkt Carpenter: Benjamin Britten, S. 438 zu dieser Stelle.

17 Bereits in der dem Andenken seiner Eltern gewidmeten *Sinfonia da Requiem* zitiert Britten nach eigenen Aussagen das *Dies irae* der Totenmesse; Mitchell: *Letters from a Life*: Bd. 2, S. 704.

18 Als Beispiel sei nur Mozarts Requiem genannt.

die die kontrastierenden Klangwelten nicht nebeneinander stellt, sondern sich gegenseitig durchdringen lässt. Das Unisono-C des Orchesters bildet zugleich den ersten Ton des *Te decet* und den Grundton des F-Quartsextakkordes in der Orgelbegleitung, der bereits einen Schlag vor Beginn des Verses einsetzt und so die neue Ebene noch im auslaufenden Orchesterklang einführt. Die Orchesterschicht selbst bleibt während des ganzen Verses einem Mahnmal gleich mit den in den Violinen wechselseitig sich zum Tritonus-Intervall ergänzenden Tönen C und Fis erhalten.

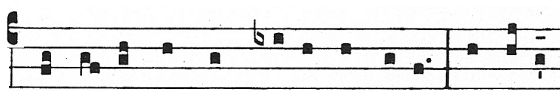
Das *Te decet* zitiert nicht den Choralvers, evoziert aber mit seiner Intervallik und Harmonik die Vorstellung von Choral. Die reinen Quarten, aus denen sich die Melodie fast vollständig bildet, – fünf Quarten allein in der ersten Vershälfte – zeigen seit dem 19. Jahrhundert die Sphäre des Choral an und stehen allgemein für die Vorstellung von Mittelalterlichem und Archaischem.¹⁹ Als Beispiel hierfür sei die Gestaltung des Verses in Gabriel Faurés *Requiem* op. 48 angeführt:

Notenbeispiel 3: Gabriel Fauré: »Requiem«, op. 48 (1893): Vers »Te decet hymnus« (Beginn).



Auch hier spielt die Quartstruktur f'-b'-es'' als tektonisches Grundgerüst eine unüberhörbare Rolle und gemahnt an die Quarte F-b bei der gregorianischen Introitus-Psalmodie der Totenmesse:

Notenbeispiel 4: Vers »Te decet hymnus« zum Introitus »Requiem aeternam« (Beginn).



Als Kennzeichen für Choral sind bei Britten's Gestaltung des Verses auch die zahlreichen Taktwechsel in den vier Takten der ersten Vershälfte (vom 6/4- zum 3/4-, zum 4/4- und zurück zum 6/4-Takt) zu werten, die eine flexible Textdeklamation erlauben, und damit den Vortrag von Psalmvers suggerieren. Die rhythmischen Freiheiten, die sich hieraus ergeben, dienen

¹⁹ Vgl. Stefan Morent: Das Mittelalter im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kompositionsgeschichte in Frankreich, Habilitationsschrift Tübingen 2004 [Druck in Vorbereitung], S. 207-210.

auch der Hervorhebung einzelner Akzentsilben: Während *de-cet* durch das Quartintervall markiert wird, erfahren *red-de-tur* (und später *ex-au-di*) jeweils durch eine Halbe eine Auszeichnung. Das Changieren auf der rhythmisch-metrischen Ebene findet seine Ergänzung in der Harmonik, die in den blockhaften Orgelakkorden ebenfalls einen eigentümlichen Schwebestand generiert. Von dem bereits erwähnten F-Quartsextakkord mit seiner öffnenden Wirkung aus gleiten die Akkorde zwölfstönig über Fis-Dur zum abschließenden C-Dur. Sie verhindern dadurch jede tonale Verankerung und vermeiden eine Gerichtetheit, ein harmonisches Streben, was durch die Quartmelodik noch verstärkt wird. Nur die Nahtstelle, an der die zweite Hälfte des Knabenchores die Melodie der ersten Vershälfte in Intervallumkehrung wiederholt, ist durch die dominantische Wirkung von Fis-Dur nach h-moll verklammert:²⁰

Notenbeispiel 5: Benjamin Britten: »Requiem« op. 66 (1962): Vers »Te decet hymnus«.

Quick crotchets, ♩ = 162
(Allegro)

VI. I

Strings

smooth

Boys
(+ Organ
R. H.)

Organ

I Te de-cet hym-nus, hym- nus, De- us in Si- on

5

VI. II

II Te de-cet hym-nus, hym- nus, De- us in Si- on;

9

VI. I

I Et ti- bi red-de- tur vo -tum, vo- tum in Jer- ru- sa- lem:

20 Vgl. Arnold Whittall: The Music of Britten and Tippett. Studies in themes and techniques, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1990², S. 181.

Im Zusammenwirken von Rhythmik und Harmonik erscheint der Versvortrag damit merkwürdig heimatlos, bildet durch die fehlende Fixierung eine schillernde Erscheinung ab, die für einen Moment jeder Erdschwere entrückt scheint. Im Verlauf des Verses nähert sich seine Melodik jedoch immer stärker der wie unheilvoll im Hintergrund lauernden, durch den Tritonus repräsentierten Chor-Orchester-Sphäre an. Dies geschieht durch schrittweise Reduktion der Melodie zunächst zur Ganztonleiter als Ausfüllung des Tritonus und schließlich, gemeinsam mit den Violinen, durch wechselseitigen Vortrag der Ecktöne C und Fis durch die beiden Chorthälften der Knabenstimmen. In diesem Vorgang vollzieht sich eine Verdichtung der Versmelodik auf ihren Kern, denn bereits die Melodie der ersten Vershälfte ist zwischen die beiden Pole C und Fis eingespannt, und die Wiederholungen mit umgekehrten Intervallen spiegeln sich an der Achse Fis.

Wenn sich auf die letzten Verssilben die beiden Chorthälften der Knaben zum gemeinsamen Tritonus-Intervall vereinen, die Orgel auf diesem Klang verweilt und gleichzeitig die Glocken im Orchester und der Chor mit seinem *Requiem aeternam* vom Beginn des Introitus mit eben diesem Intervall wieder erklingen, dann verschwindet die Ebene des Unschuldigen hinter der des Unheilvern, die ihr aber von Anfang an eingeschrieben war. Es scheint, als ob die kurzzeitige Erscheinung des Friedens, zu der sich der Himmel geöffnet hat, gleich einer Vision wieder verblasst.²¹ Dass die musikalische Ausgestaltung dieser Spannung zwischen dem Unschuldigen und dem Leiden in der Welt gleich zu Beginn des *War Requiem* erscheint, verleiht ihr die Qualität eines Prologs, denn sie durchzieht, wie das symbolhafte Tritonus-Signal, das gesamte Requiem, ja Brittens ganzes Schaffen.²²

Dass es sich bei der postulierten Verknüpfung des Unschuldigen mit Choral und Knabenstimmen durchaus um keine Überinterpretation handelt, wird durch das erste interpolierte Gedicht von Wilfred Owen bestätigt. Was auf der Ebene des lateinischen, liturgischen Textes, der mit seinem rituellen Charakter das Überindividuelle repräsentiert und in der Andeutung verbleibt, nur musikalisch in Besetzung, Melodik und Harmonik seinen Ausdruck findet, wird auf der Ebene des individuellen Erlebens der Owen-Gedichte konkretisiert. Auf die Frage »What candles may be held to speed them all?« reagiert die Oboe zunächst vorausgreifend mit der Melodie des *Te decet*, wobei die Harfe die Rolle der Orgelbegleitung übernimmt, und der Solo-Tenor antwortet mit den Worten »Not in the hands of boys« zu ei-

21 Alec Robertson: *Requiem. Music of Mourning and Consolation*, London: Cassell 1967, S. 269, berichtet, wie er seine ursprüngliche Formulierung »celestial sound« zur Charakterisierung der Knabenstimmen auf Bitten Brittens in »an innocent sound from afar« abänderte; vgl. Alec Robertson: »Britten's War Requiem«, in: *The Musical Times* 103 (1962), S. 309.

22 Vgl. hierzu Schaarwächter: »as anti-war as possible«, S. 149-160.

ner Melodie, die ganz aus Quarten gebaut ist, und damit direkten Bezug auf den Introitus-Vers nimmt:

Notenbeispiel 6: Benjamin Britten: »Requiem« op. 66 (1962): »Not in the hands of boys« (Text von Wilfred Owen).

Beim Offertorium, das von den Knabenstimmen eröffnet wird, versieht Britten diese mit dem Zusatz »distant«.²³ Dies meint nicht nur eine räumliche Trennung von den beiden anderen Ensembles, die Chor und Orchester sowie die beiden männlichen Solisten mit Kammerorchester bilden, sondern auch eine Trennung im Sinne des Entrückten, nicht Greifbaren, erst Verheißenen.²⁴ Wie im Introitusvers ist den Knaben die Orgel zugeordnet und wie dort schafft sie durch einen ständig wiederholten, arpeggierten Cis-Dis-Mixturklang eine unscharfe, irisierende Atmosphäre. Britten gibt als Alternative sogar ein Harmonium vor, und erklärt im Vorwort des *War Requiem*, Harmonium oder eine kleine Orgel seien zur Begleitung der Knaben besonders geeignet, weil der Klang wie aus der Ferne wirken soll.

Der Beginn des Rahmenteils des Offertoriums, den die Knaben vortragen, besteht aus zwei Teilen: Der erste zu den Worten »Domine Jesu Christe, Domine Rex gloriae« fasst diese Anrufungen in kurze Einwüfe, die mit den Nebennoten cis'' und e'' um die Achse dis'' pendeln; die Wortakzente sind durch Akzentzeichen über den Noten hervorgehoben, nur auf **Chri-ste** wird die betonte Silbe mit Erreichen der kleinen Terz fis'' zusätzlich unterstrichen. Dies findet eine Entsprechung im gregorianischen Offertorium, das zu Beginn die Finalis d umspielt und bei »Christe« erstmals die kleine Terz erreicht.²⁵ Der zweite Teil von »libera animas« an bringt, vorgetragen von der zweiten Hälfte des Knabenchores, ein rezitativ-

23 Bereits in einem Brief vom 12. Mai 1961 an John Lowe betont Britten, wie wichtig ihm die räumliche Entfernung der Knabenstimmen und ihre Verknüpfung mit der Orgel sei: »The boys, however, I would like to have placed at a distance; they perform throughout only with the organ [...]«; zitiert nach Philip Reed: »The War Requiem in progress«, in: Mervyn Cooke: Britten: War Requiem, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1996, S. 24.

24 Zu den verschiedenen Ensembles und ihren Aufgaben im *War Requiem* vgl. Edward Joseph Lundergan: Benjamin Britten's War Requiem: Stylistic and Technical Sources, Diss. Univ. of Texas Austin 1991, Ann Arbor/MI: UMI 1991, S. 118.

25 Liber Usualis, S. 1186.

rendes Psalmodieren, diesmal um das bereits in der Orgelbegleitung eingeführte zweite Zentrum cis', das an das rezitierende Verweilen auf der Finalis dieses Abschnittes im Choral zumindest erinnert. Dass es sich hier für Britten nur um Anregungen aus dem Chor handelt, es ihm nicht um eine direkte Übernahme in Form von Zitaten, sondern um eine eigenständige Schicht mit besonderer Nähe zum Choral zu tun ist, wird ersichtlich, wenn er das »libera eas de ore leonis« wohl wegen seiner sprachlichen Parallele zum Vorangegangenen entgegen der Chormelodie auch musikalisch identisch fasst:

Notenbeispiel 7: Benjamin Britten: »Requiem« op. 66 (1962): Beginn des Offertoriums.

Broadly
(*Largamente*) $\text{♩} = 44$

I
Boys (distant)
Do- mi- ne Je- su, Je- su, Je- su Chri- ste,

II

Organ (or Harmonium)
(with 4 ft.)
etc.

//

Do- mi- ne Rex glo- ri- ae, li- be- ra a- ni- mas om- ni- um fi-

//

-de- li- um de- func- to- rum de poe- nis in- fer- ni, et de pro- fun- do la- cu

Für die Melodie des Offertorium-Verses ergibt sich keine Ableitung aus der Choralvorlage,²⁶ wiewohl die Wendung zu »Hostias et preces tibi Domine« eindeutig aus dem bekannten Formelvorrat des gregorianischen Chorals schöpft.²⁷ Wiederum ist Britten sehr bemüht, die Schicht der Knabenstimmen mit dem liturgischen Text als eigenständige Instanz zu kennzeichnen, dies umso mehr, als sie hier zu den männlichen Solisten mit Kammerorchester gleichzeitig erklingt. Britten vermerkt zu diesem Zweck erneut »distant« und »slower than main tempo« für den Knabenchor, während er für Orchester und Solisten »always a tempo« und den zusätzlichen Hinweis »no exact connection with boy's tempo« vorgibt. Außerdem macht die Notierung des Knabenchores bereits ab der Orgeleinleitung deutlich, dass die Takte dieses Ensembles gegenüber Orchester und Solisten leicht verschoben sind. Harmonisch steht dem E-Dur des Orchesters die Sexte es'-c'' der Orgel gegenüber, die wiederum durch den aus der einleitenden Cis-Dispannung abgeleiteten stereotypen Wechsel zwischen cis' und d'' in der linken Hand eine beständige Verunsicherung erfährt. Im Zusammenwirken all dieser Mittel entsteht so der Eindruck einer eigentümlich flirrenden Erscheinung, die die Knabenstimmen unwirklich über Orchester und Solisten schweben lässt. Sie ist auch Ausdruck der Spannung zwischen dem gleichzeitigen Vortrag des liturgischen Textes, der von den dem Herrn dargebrachten Opfern für die Verstorbenen spricht, und dem von Tenor und Bariton vorgetragenen Abschnitt »So Abram rose« von Owen, der im Sinne einer kommentierenden und kontrastierenden Tropierung die Ausrottung der halben Jugend Europas prophezeit.

Diese Spannung weicht einer versöhnenden Geste im letzten Satz des *War Requiem*, in dem erstmals alle beteiligten Ensembles vereint werden. Hier treten zunächst wieder die Knabenstimmen mit Orgelbegleitung zum Kammerorchester und den männlichen Solisten hinzu. Die Melodie erinnert einerseits an das Thema der Chorfüge »Quam olim Abrahae«, verrät in ihrem schrittweisen Anstieg aber vor allem einen Anklang an den Beginn des gregorianischen *In paradisum* im 7. Ton, ist also wiederum als Kunstchoral zu bezeichnen.²⁸ Durch den als Orgelpunkt ausgehaltenen Klang d-e-h-d' ergibt sich im weiteren Verlauf der Melodie eine ins Lydische schillernde Färbung und der Knabenchor ist durch den zusammengesetzten 2/2-3/2-

26 Liber Usualis, S. 1187.

27 Die Lösung von der liturgischen Vorlage zeigt sich auch darin, dass Britten bei der Wiederholung der Repetenda nicht auf die Melodie des bereits erklingenden »Quam olim Abrahae« zurückgreift, sondern eine Sequenzierung des vorangegangenen »fac eas, Domine, de morte transire ad vitam« bringt.

28 Nach Reed: »The War Requiem in progress«, S. 33 und 36, hat Britten bereits in sein Skizzenheft (GB-ALB: 1-9300837) »below the words of the ›In paradisum‹ [...] the plainsong which is incorporated into the *War Requiem*'s final pages« eingetragen. Es wird aus dieser Formulierung nicht klar, ob Reed mit »plain-song« die gregorianische Melodie oder Brittens Version meint.

Takt gegenüber Orchester und Solisten zunächst ebenfalls wieder wie beim Vers des Offertoriums verschoben:

Notenbeispiel 8: Benjamin Britten: »Requiem« op. 66 (1962): Beginn von »In paradisum«.

128 (♩ = ♩ of solos and chamber orchestra)

Boys (distant) *p* *unis*

In pa - ra - di - sum: de - du cant te An - ge - li: _____

Organ or Harmonium *pp*

8 8 8 8 8 8

Bei »Chorus Angelorum« klinkt sich der Knabenchor dann allerdings in den Takt der vereinten Ensembles ein. An dieser Stelle, an der erstmals alle Ausführenden zusammenfinden, weicht die Melodie in den Knabenstimmen einem auf den Oktaven e'/e'' vorgetragenen monotonen Rezitieren; nur die Wortakzente werden durch Längungen und das letzte Wort »requiem« durch eine einzelne Auslenkung nach fis'/fis'' hervorgehoben:

Notenbeispiel 9: Benjamin Britten: »Requiem« op. 66 (1962): »Chorus angelorum« aus »In paradisum«.

Boys *f* *marked* *p* 132 *f*

Cho - rus An - ge - lo - rum te sus - ci - pi - at, et cum

Organ *mf* *mf*

8 8 8 8 8 8

//

dim. *p*

La - za - ro quon - dam pau - pe - re ae - ter - nam ha - be - as re - qui - em

8 8 8 8 8 8

Da Chor und Orchester hier zum ersten Mal die Melodik der Knabenstimmen übernehmen und nun den Beginn des *In paradisum* in breiter Auffächerung intonieren, scheint die von den Knaben repräsentierte Sphäre in einem größeren Ganzen aufzugehen und kann sich auf eine schlichte Rezitation zurückziehen. Diese flexible Handhabung im Dienste der Textausdeutung, die nur der Kunstchoral gestattet, erklärt, warum Britten – entgegen der Erwartung – gerade im *War Requiem* auf direkte Choralzitate verzichtet. Der sich an dieser Stelle artikulierende *harmonia*-Gedanke wird durch das ostinat wiederholte »let us sleep now« von Tenor und Bariton noch unterstrichen.

Wie trügerisch Britten allerdings dieser vermeintlich Frieden erscheint, wird ganz zum Schluss des *War Requiem* deutlich: Gleich einem großen Fragezeichen sind es diesmal gerade die Knabenstimmen zusammen mit Orgel und Glocken, die den Beginn des Werkes zu den Worten »Requiem aeternam« und den damit verbundenen beunruhigenden Tritonus zurückbringen.