

Ulrich Konrad

## Rezeption klassischer VokalGattungen im frühen 20. Jahrhundert

### I – Vorbemerkung

Die Rezeption klassischer VokalGattungen im frühen 20. Jahrhundert scheint auf den ersten Blick ein musikhistorisches Phänomen zu sein, das eher im Hintergrund des vielgestaltigen geschichtlichen Geschehens dieser Zeit aufscheint. Zwar kann es vom Musikhistoriker als, wenn auch marginales, Kapitel der Tonkunst nicht unbeachtet bleiben; dessen klingende Inhalte aber dürfen, da vermeintlich ohne nachhaltige Folgen für die Musik als ganze, bei der historiographischen Bewältigung des Jahrhunderts vernachlässigt werden. Dass dieser Eindruck des ersten Blicks aus Gründen, die mit dem Gegenstand nur bedingt etwas, aber mit der seit langem kaum in Frage gestellten Konstruktion einer Musikgeschichte der Moderne seit 1900 sehr viel zu tun haben, dass dieser Eindruck oberflächlich und verzerrend sein könnte, gehört bislang nicht zu den Optionen, die zu erwägen sich der Musikwissenschaft aufdrängte. Aber die nach 1945 eingeübten und seit langem verinnerlichten Erzählmuster, die vom Bemühen geprägt waren und sind, die schuldhaftige Erfahrung der nationalsozialistischen Diktatur auch auf dem Gebiet der Musik zu bewältigen, sind inzwischen selbst Geschichte, offenbaren immer deutlicher ihre Historizität und werden über kurz oder lang ihren weiteren Gültigkeitsanspruch zu begründen haben. Ohne kopfloser Dekonstruktion oder prinzipienschwacher Relativierung das Wort zu reden wird zu prüfen sein, wie die aus dem »langen 19. Jahrhundert« hervorgegangene Emphase des teleologischen Modells einer sich primär aus der deutschen Tradition seit Bach fortzeugenden, durch permanente Metamorphose des Materials in der Zweiten Wiener Schule kulminierenden, dann für zwölf Jahre gewaltsam an ihrer geschichtsnotwendigen Weiterentfaltung gehinderten und anschließend in unbeschränkter Freiheit wieder aufblühenden Musik, wie also diese Emphase sich verhält zu der nach wie vor verwirrenden Mannigfaltigkeit an kompositorischen

Leistungen, theoretischen Entwürfen und ästhetischen Anschauungen, die das 20. Jahrhundert kennzeichnet.

Dessen erste Hälfte ist im Bewusstsein namentlich der deutschen Musikwissenschaft auf fortdauernd verstörende Weise versehrt, obwohl diese Hälfte musikhistorisch weder 1933 endet noch 1945 sogleich in die zweite übergeht. Weil sich das Jahrzwölf des Verhängnisses zumindest in Deutschland einerseits als der historiographische Dreh- und Angelpunkt schlechthin behauptet, diese Periode andererseits in musikalischer Hinsicht beinahe hermetisch als Leerstelle eingehaust ist – keine Zeit der jüngeren Geschichte dürfte im kollektiven Bewusstsein ähnlich als scheinbar musiklos verortet sein –, fällt es so schwer, die Geschehnisse musikalischer Geschichte seit 1900 aus ihrer eigenen Bedingtheit heraus zu erkennen, zu ordnen und historisch zu verstehen.

Unser Thema steht, aus dieser Perspektive betrachtet, wohl doch nicht ganz am Rande. Wir betreten bei seiner Erörterung ein weites Feld – ein zu weites Feld, um es im Rahmen einer gedrängten expositorischen Skizze abzuschreiten oder wenigstens in seinen Umrissen auszumessen. Im folgenden wird es lediglich darum gehen, ein begrenztes musikalisches Repertoire, nämlich dasjenige der im Zeitraum von etwa 1925 bis 1940 entstandenen a-cappella-Werke von um 1900 geborenen deutschen Komponisten, in verschiedene Kontexte zu stellen, sie auf einige ihrer geschichtlichen Bedingungen hin zu befragen und damit im Ansatz Richtungen anzudeuten, in die sich breiter angelegte Untersuchungen bewegen könnten. Der Darstellungsgang soll sich dabei in einer dem musikalischen Gegenstand entlehnten Form bewegen. Er setzt mit einem Präludium (II) ein, das ziemlich entfernt von der Haupttonart des Kernstücks anhebt. Gleichwohl bringt es ein Motiv ins Spiel, das im ersten Großabschnitt mit einer Introdution (IIIa) und dann dem Thema (IIIb) seine argumentative Funktion entfalten wird. Der zweite Hauptteil bietet

Laurenz Lütteken

## Vergangene Gegenwart

### Die Motette in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts

#### I – Was ist eine Motette?

Die Motette ist die einzige musikalische Gattung, deren Geschichte bis in die Wurzeln der Mehrstimmigkeit zurückreicht und noch im beginnenden 21. Jahrhundert nicht abgeschlossen ist. Damit ist das Problem bereits benannt. Was hält Werke wie Machauts *Tous corps/ De souspirant/ Suspiro*, Dufays *Ave regina celorum*, Lullys *Dies irae*, Johann Christian Bachs *Si nocte tenebrosa*, Mozarts *Ave verum corpus*, Verdis *Pater noster*, Ligetis *Lux aeterna* oder Pärts *Salve regina* eigentlich zusammen, Werke, die alle den Titel ›Motette‹ führen oder wenigstens unter ihm subsumiert werden sollen? In der Forschung ist diese Frage mit beunruhigender Selbstverständlichkeit nahezu gänzlich übergangen worden, auch, weil Gattungssystematiken eine erhebliche Herausforderung darstellen und, das gilt insbesondere für das 20. Jahrhundert, nur in Ausschnitten mit einer vergleichsweise leichten Plausibilität herzustellen sind.<sup>1</sup> Immerhin sind mit dem Beginn des historistischen Zeitalters die Weichen für das Verständnis von Motette in eine bestimmte Richtung gestellt worden, die abhängig war vom aufkommenden Interesse für die ältere Musik- und Kompositionsgeschichte insgesamt. Die dort erfolgten Prägungen haben den Gattungsbegriff für lange Zeit bestimmt, ja sie halten am Ende bis in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts an. Schon in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* von 1774 findet sich eine lapidare Definition, in der sich die zentralen Momente

dieses sich mehr und mehr verengenden Gattungsbegriffs abzeichnen: Motette sei »ein Singestück zum Gebrauch des Gottesdienstes, das insgemein ohne Instrumente durch viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutschland wird dieser Name vorzüglich den Stücken gegeben, welche über prosaische Texte, die aus der heiligen Schrift genommen sind, gesetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenstück über einen lateinischen Text eine Motette genannt.«<sup>2</sup> Die Klarheit dieser Definition kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie auch zur Entstehungszeit nicht zutrif. Nur wenige Monate vor dem Erscheinen des Bandes komponierte Mozart in Mailand sein *Exultate jubilate* (KV 165/158<sup>a</sup>) eine Motette, die, mit Ausnahme des sakralen Bestimmungsortes, kein einziges der bei Sulzer genannten Merkmale aufweist. Und doch war die hier, im späten 18. Jahrhundert sich abzeichnende Definition folgenreich, sie hat sich, nicht allein im deutschsprachigen Raum, weitgehend durchgesetzt, aus einem ganzen Bündel von Ursachen, die hier nicht zu erörtern sind. Eine Motette sollte irgendwie sakral sein, vokal, a cappella, im alten Stil, »in feierlichem Stile«<sup>3</sup>, wie Goethe an Zelter schrieb – und damit einen Querstand bilden zu den Tendenzen der Gegenwart vor und um 1800 mit ihrer Hinwendung zur Instrumentalmusik und zur Oper bei gleichzeitigem Verlust einer genuinen sakralen Ästhetik, die nur noch aus der Vergangenheit heraus legitimierbar erschien.

Karl Philipp Moritz schildert im vierten Teil seines *Anton Reiser* von 1790 die damit

1 Vgl. zum 20. Jahrhundert etwa Rudolph Stephan: *Die Motette im 20. Jahrhundert*, in: *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte* (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), hg. von Herbert Schneider und Heinz-Jürgen Winkler, Mainz [u. a.] 1991, S. 299–305; vgl. auch den ähnlich kurzen Überblick bei Thomas Hochradner: *Muster und Schablone. Die Motette im 20. Jahrhundert*, in: *Messe und Motette* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9), hg. von Horst Leuchtman und Siegfried Mauser, Laaber 1998, S. 353–363.

2 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 778.

3 Johann Wolfgang Goethe am 1. Juni 1805 an Karl Friedrich Zelter, zit. nach Karl Friedrich Zelter: *Johann Wolfgang Goethe. Briefwechsel. Eine Auswahl*, hg. von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1987, S. 83.

Oliver Wiener

## Geselligkeit, Gesellschaft oder Gemeinschaft?

## Kanon als diskrepante Gattung des Vokalen zwischen Jöde und Webern

Soll Kanon als Vokal­gattung skizziert werden, so stellt sich ein Klassifikationsproblem. Ähnlich der kontrapunktischen Technik der Fuge, ist der Kanon musikgeschichtlich in der Lage gewesen, sich als musikalische Form zu etablieren. Ob er die Kraft hatte oder hat, eine regelrechte Gattung zu konstituieren, sei jedoch zur Diskussion gestellt. Am ehesten ließe sich dies vielleicht behaupten im Kontext des Chorgesanges im 19. Jahrhundert (man denke etwa an Robert Schumanns wunderbare *Ritornelle von Friedrich Rückert in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang* op. 65). Doch bedeutete die Festlegung auf gattungskonstitutive Merkmale wie vokal/instrumental, sozialem Ort, spezifischer Produktionsfrequenz eine arge Einschränkung, wollte man die Funktion und den (ihm möglicherweise eigenen) Sinn<sup>1</sup> kanonischen Komponierens und Musizierens hinreichend erklären. So will auch die folgende Skizze über Kanon als Gattung des Vokalen in den 1910er bis 30er Jahren nicht die Donquichotterie begehen, eine Lanze für die Gattungsdefinition einer Technik zu brechen. Der genannte Zeitraum ist einer der musikgeschichtlich exemplarischen, an denen sich zeigen lässt, dass Kanontechnik – vor allem im Umfeld der Jugendmusikbewegung – *eo ipso* in die Nähe einer Gattung mit eigener Praxis und einer gewissen Nachhaltigkeit rücken konnte. Die Reflexion auf die Gründe dafür und auf die spezifischen Funktionszusammenhänge des Kanons bedarf jedoch, will sie profiliert genug bleiben, nicht nur einer Kontrastierung durch alternative Ästhetiken, sondern darüber hinaus des Blicks auf eine musikgeschichtlich zurückliegende, aber folgenreiche Situation, in der die kanonische Schreibart sich nach ihrem Nutzen und damit implizit einer

nicht allein pädagogischen sondern bezüglich ihrer gesellschaftlichen Relevanz befragen lassen musste und so gewissermaßen ihren unschuldigen Stand als per se reflektierbare Satztechnik verlor. Ab hier war die Frage, wer wozu Kanon singt oder spielt.

## I – 1723: Kanonische Anatomie

Die Bestimmung des Kanons als Spezies der kontrapunktischen Schreibart, terminologisch von der Fuga herkommend,<sup>2</sup> ein strenger Sonderfall der musikalischen Imitation, hebt nur auf einen Teil dessen ab, was Kanon sein kann, nämlich auf das artifizielle oder poetische<sup>3</sup> Moment, während die Praxis des Kanonsingens seiner Genese nach wohl mit zu den elementarsten Formen polyphonen, auch heterophonen Musizierens gehört. Dieses Auseinanderklaffen zwischen äußerster Simplizität und höchster Kunst wird im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts als Problem akzentuiert, in einem brieflichen Disput zwischen dem Hamburger Musikgelehrten Johann Mattheson und dem Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeier, die 1723 in geistreicher Anspielung auf die Euklidische *Sectio canonis* unter dem Titel einer *Canonischen Anatomie* als vierter Teil der *Critica musica* zusammen mit Stellungnahmen von Keiser, Heinichen und Telemann veröffentlicht worden ist.<sup>4</sup> Die Auseinandersetzung mit der

1 Horst Weber: *Kalkül und Sinnbild. Eine Kurz-Geschichte des Kanons*, in: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 355–370, hebt darauf ab, dass die Artifizialität des kunstmusikalischen Kanons (diachron gedacht) in verstärktem Maße rezeptive Sinnvermutungen freisetzt.

2 Vgl. Michael Beiche: Art. *Fuga / Fuge*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 19. Auslieferung, Herbst 1991.

3 Vgl. Gottfried Heinrich Stölzel: *Practischer Beweiß, wie aus einem [...] Canone perpetuo [...] viel und mancherley [...] Canones perpetui à 4 zu machen seyn*, o. O. 1725. Dieser Traktat geht primär auf das produktive Potenzial der Kanontechnik ein, feiert und denunziert diese gleichermaßen als Arcanum und Machwerk.

4 Johann Mattheson: *Critica Musica [...]*, [Tomus I], Pars IV, *Der Musicalischen Critik Vierter Theil, genannt: Die Canonische Anatomie*, 9. Stück (Januar 1723, Vorbericht und 1. Schnitt), S. 235–253; 10. Stück (Februar 1723, 2. Schnitt),

Jürgen Heidrich

## »Warum? Woher? Wohin?«:

## Krise des Oratoriums im frühen 20. Jahrhundert?

Der Titel zitiert eine Komposition von August Bungert aus dem Jahre 1908 und mag als *pars pro toto*, überdies als Provokation für die in mancherlei Hinsicht indifferente Position des Oratoriums im frühen 20. Jahrhundert stehen. Die gleichermaßen in der Kompositions- wie Rezeptionsgeschichte akuten Polyvalenzen seien einleitend schlagwortartig angedeutet: Wenn Thomas Mann in seinem Roman *Doktor Faustus* von 1947 die Gattung als Medium avantgardistischer Kompositionstechniken positioniert, indem das Oratorium *Apocalipsis cum figuris* als Hauptwerk des Protagonisten Adrian Leverkühn funktioniert, wird dem Genre dadurch in der literarischen Rezeption zweifellos ein exklusiver Rang in der Kompositionsgeschichte zugewiesen. Leverkühns ›Gattungsbeitrag‹, den der Autor Mann als »ein sehr deutsches Produkt« imaginierte, das durch »Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich Streng-Gebundenes und verbrecherisch Wirkendes, oft die Kunst Verhöhndes [...] auch etwas aufs Primitiv-Elementare Zurückgehendes« charakterisiert sein sollte, ist im Roman in die Zeit unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs terminiert und trägt gewiss musikalisch-revolutionäre Züge. Denn nach Manns Vorstellungen sollte das Leverkühn-Oratorium als eine Komposition ohne Takteinteilung und Tonordnung verstanden werden und »ferner etwas praktisch kaum Exekutierbares« enthalten: »alte Kirchentönenarten, A-Cappella-Chöre, die in untemperierter Stimmung gesungen werden müssen, sodass kaum ein Ton oder Intervall auf dem Klavier überhaupt vorkommt.«<sup>1</sup> Es ist hier nicht der Ort, die schon wiederholt thematisierten kompositionsgeschichtlichen Ideen aus Manns Roman vollumfänglich abzuhandeln, auch der Rekurs auf Adornos *Philosophie der neuen Musik*

oder die Zwölftontechnik Arnold Schönbergs braucht hier nicht weiterverfolgt zu werden.<sup>2</sup> Wichtig ist allein der Umstand, dass in der Perspektive des Romans das Oratorium für konkrete kompositorische Entwicklungen steht, einerseits paradigmatisch für die Neue Musik schlechthin, andererseits aber auch, im Sinne eines »schöpferischen Historismus«, der Tradition verpflichtet ist, ja gegenüber dieser gleichsam als Korrektiv funktioniert, wie Michael Zywiets jüngst herausgearbeitet hat.<sup>3</sup>

Gegenüber diesem anspruchsvollen Impuls ist die vorausgehende Rezeptionsgeschichte, die theoretische Reflexion des Oratoriums als Gattung im 19. Jahrhundert, nicht ohne zum Teil gravierende Einschränkungen und Vorbehalte, ja mitunter drastische konzeptionelle Verdikte geblieben. Richard Wagner hatte bereits etliche Jahrzehnte zuvor, im Jahre 1849, in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* mit seiner dröhnenden Abqualifizierung als »geschlechtslose Opernembryonen« bzw. – wegen der seiner Ansicht nach Ungleichbehandlung von Musik und Sprache – als »naturwidrige Ausgeburt« das faktische Ende der Gattung Oratorium postuliert.<sup>4</sup> Und Wagners abgrundtiefe Verachtung, geboren aus der eigenen, jedenfalls diskussionswürdigen gattungsgenetischen Vorstellung, wonach das Musikdrama die teleologische Konsequenz jeglichen Komponierens sei, spricht auch schon aus einem fünfzehn Jahre älteren Text, wenn er formuliert, es sei »eine Verkennung der Gegenwart«, dass überhaupt noch Oratorien komponiert würden.<sup>5</sup> Nachfolgende, bisweilen differenziertere Stimmen akzentuieren und präzisieren einzelne der Wagner'schen

2 Ebd., S. 143ff.

3 Ebd., S. 142.

4 Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 1887, S. 119.

5 Der anonym publizierte Aufsatz trägt den Titel *Die deutsche Oper* und ist am 10. Juni 1834 in der von Heinrich Laube herausgegebenen *Zeitung für die elegante Welt* erschienen.

1 Michael Zywiets: »Das Geheul als Thema – welches Entsetzen!« – Zum Oratorium »Apocalipsis cum figuris« in Thomas Manns Roman »Doktor Faustus«, in: *Die Musikforschung* 62 (2009), S. 144.

Christiane Wiesenfeldt

## Ite missa est?

## Relevanz und Perspektivierung der Gattung Messe zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Mit einem Blick in das 1999 publizierte Verzeichnis *Die Messe in der Musik*<sup>1</sup> hält der Zeitrahmen zwischen 1900 und 1939 über 1.200 Komponisten, die mindestens eine Messe verfasst haben, bereit; die Werkzahl überschreitet spielend die 4.000er-Marke. Freilich sagt allein die Zahl nichts über Gestalt, Ort und Liturgiepassung aus; der Pool enthält ebenso Instrumental- wie Betsingmessen, ebenso neoromantisch wie cäcilianistisch beeinflusste Musik, ebenso kirchenraumfremde wie -nahe, ökumenische wie orthodoxe Werke, Messen in lateinischer oder Nationalsprache. Kompositionen aus Costa Rica oder den Philippinen stehen gleichberechtigt neben Jazz-Messen oder auch Messen über afrikanische Vogelstimmen und schließlich jenen Werken der Examinanten der 1910 gegründeten päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik in Rom. Der Anzahl nach zu schließen, wäre die Frage nach der Relevanz der Gattung Messe in den ersten Dekaden des 20. Jahrhundert also guten Gewissens mit »Ja« zu beantworten.

In einem merkwürdigen Missverhältnis zu diesem Phänomen steht seine mangelnde musikologische Wahrnehmung: Weder im Band 7 des Handbuchs der Musikwissenschaft, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, noch im 800-Seiten-Kompodium *Twentieth Century Music* (Cambridge Press 2004), noch in der ebenfalls vergleichsweise jungen Reihe *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert* (Laaber 2005), die immerhin einen ganzen Band eigens dem Zeitraum 1900 bis 1925 widmet, werden diese Werkflut und ihre Schöpfer auch mit nur einem

Wort erwähnt, geschweige denn kommentiert. Immerhin dann doch auf 40 Seiten nimmt der 1998 bei Laaber publizierte Band *Messe und Motette* des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* das gesamte 20. Jahrhundert in den Fokus; der Messe vor 1940 gelten dabei allerdings nicht einmal zehn Seiten. Hier ist allgemeinplatzartig von einer »eigentümlichen Verbindung von gattungsinnovativen und gattungsauflösenden Zügen« die Rede, wobei weder klar ist, was hier »Gattung« meint, noch was das *tertium comparationis* für die Etiketten »innovativ« bzw. »auflösend« bildet, wenn schon – zu Recht – Thrasybylos Georgiades' Teilung der musikalischen Welt in Gebrauchs- und Kunstmusik verworfen wird. So mutet das Gelände der Messe der Jahrhundertwende bis etwa zum Beginn des Zweiten Weltkrieges, von wenigen Einzelwerken abgesehen, als ebenso unerforscht wie unübersichtlich an, als – so scheint es bei einem ersten oberflächlichen Blick – Ereignisraum einer weiteren Gattung, die im bunten Reigen des stilpluralistischen Zeitalters so ziemlich alles bedient zu haben scheint und damit an systematischer Griffigkeit verlor, erstrebt, da sie nicht durch progressive ästhetische Thesen von sich reden machte.

Dass man sich der multivalenten Situation hingegen durchaus bewusst war und diese auch reflektierte, zeigt eine markante Äußerung des Messenkomponisten Josef Kromolicki (1882–1961) aus dem Jahre 1925: »Das gesamte musikalische Schaffen befindet sich heute im Zustande der Gärung. Neue Ausdrucksformen tauchen auf und verschwinden, kurz, alles deutet darauf hin, daß wir uns auf dem Wege zu Neuem befinden. Wie stets in ähnlichen Fällen in der Geschichte der Musik, zeigt sich diese stilistische Unrast auch auf kirchenmusikalischem Gebiet.«<sup>2</sup> Und sein Kollege Josef Lechthaler (1891–1948) ergänzte wenig später,

1 Peter und Verena Schellert: *Die Messe in der Musik. Komponisten – Werke – Literatur. Ein Lexikon*, 3 Bde., Arlesheim 1999. Auf der Basis dieser und weiterer Daten entsteht derzeit an der Universität Mainz eine Datenbank; unter dem Projekttitel *Zwischen liturgischer Funktion und Kunstanspruch – Die Messe in der Musik* soll diese anschließend Grundlage mehrerer Forschungsprojekte werden, geleitet von Klaus Pietschmann und der Verfasserin vorliegenden Beitrags.

2 Josef Kromolicki: *Zum neuen Stil des kirchenmusikalischen Schaffens*, in: *Musica sacra* 55 (1925), S. 248–254, hier S. 248.

Christian Thomas Leitmeir

## Weiterleben, Rückgriff, Neubesinnung:

## Traditionslinien im Requiem des frühen 20. Jahrhunderts

Das Requiem des frühen 20. Jahrhunderts unterscheidet sich in einem entscheidenden Punkt von den anderen VokalGattungen der Zeit: Während letztere in der Regel vom Impetus beseelt sind, das künstlerische Schaffen von der Gattungstradition her neu zu befruchten und zu definieren, ist die Verwendung von Altem im Requiem nichts Neues. Im Gegenteil scheint die mehrstimmige Vertonung des liturgischen Totengedenkens von Anfang an wesentlich vom Rekurs auf Vergangenes durchdrungen. Bereits das erste erhaltene Requiem, das unter Ockeghems Namen im Codex Chigi firmiert,<sup>1</sup> trägt seltsam archaische Züge und mutet, nicht zuletzt ob der ›Quintparallelen‹ des Introitus, als stilistischer Fremdkörper im Œuvre des Komponisten an. Diese Anomalie versuchte Margaret Bent jüngst mit der Hypothese zu erklären, dass die in Chigi überlieferte Werkgestalt nicht zur Gänze als eigenständiges Werk Ockeghems zu gelten hat, sondern partiell als Adaption einer älteren Requiemvertonung zu verstehen ist, vielleicht gar der quellenmäßig bezeugten, aber verschollenen *Missa pro defunctis* Guillaume Dufays.<sup>2</sup>

Der konservative, die Tradition in die aktuelle kompositorische Praxis absorbierende Grundzug, der dem mehrstimmigen Requiem damit gewissermaßen in die Wiege gelegt ist, lässt sich über mehrere Jahrhunderte und alle räumlichen wie konfessionellen Grenzen weiterverfolgen. Die protestantische Funeralmusik pflegt – man denke nur an die großangelegten Motetten Bachs – noch im

18. Jahrhundert selbstverständlich einen altertümlichen a-cappella-Stil. Andernorts konnten sich sogar Werke als kanonisch etablieren und als solche die Zeitläufte überdauern. Die um 1584 von Eustache du Caurroy verfasste *Missa pro defunctis* etwa blieb bis 1774 im Bestattungszeremoniell der französischen Könige verankert.<sup>3</sup> Auch in England erklangen wie selbstverständlich beim Staatsbegräbnis von Queen Mary im Jahre 1695 noch Vertonungen von Thomas Morley nach dem *Book of Common Prayer*. Henry Purcell oblag es lediglich, die zwischenzeitlich verschollenen Sätze durch Werke eigener Feder zu ersetzen, und auch in diesen Zutaten befließigte er sich einer seinem Vorgänger nahestehenden Schreibart.<sup>4</sup>

Dem lateinischen Requiem ist Vergangenheitsbezug indes auf noch fundamentalerer Ebene eingeschrieben. Anders als in der mehrstimmigen Messe, bei der sich spätestens im 17. Jahrhundert die Ablösung von den liturgischen Ordinariumsmelodien vollzogen hatte, blieb die *Missa pro defunctis* auch weiterhin dem gregorianischen Choral verpflichtet.<sup>5</sup> Das endzeitliche Apokalyptik heraufbeschwörende *Dies irae* wurde sogar so stark emblematisch aufgeladen, dass sich die eröffnende Tonfolge auch außerhalb der Liturgie behaupten konnte und, spätestens mit Berlioz' *Symphonie phantastique* (1830) Eingang in die Symphonik fand. Damit rangiert die im 12. Jahrhundert entstandene Sequenz

1 Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C.VIII.234, fol. 125v–136r. Fabrice Fitch: *Johannes Ockeghem: Masses and Models*, Paris 1997, S. 195–207.

2 Margaret Bent: *Ockeghem's Requiem*, bislang unveröffentlichter Vortrag, gehalten auf der *Medieval and Renaissance Music Conference* in Utrecht, 3. Juli 2009. Zu Dufays Requiem siehe u. a. Alejandro E. Planchart: *Notes on Guillaume Du Fay's Last Works*, in: *Journal of Musicology* 13 (1995), S. 55–72.

3 Michel Huglo: *A propos du »Requiem« de Du Caurroy*, in: *Revue de Musicologie* 51 (1965), S. 201–206, Marie-Alexis Colin: *Eustache Du Caurroy. Un compositeur français aux confins du XVIe et du XVIIe siècle*, in: *Acta Musicologica* 73 (2001), S. 189–258.

4 Bruce Wood: *The First Performance of Purcell's Funeral Music for Queen Mary*, in: *Performing the Music of Henry Purcell*, hg. von Michael Burden, Oxford 1996, S. 61–81.

5 Im Introitusvers der Totenmessen von Jan Dismas Zelenka, Michael Haydn und anderen erklingt üblicherweise der zugehörigen Psalmton (bei Mozart abgewandelt zum Tonus peregrinus). Siehe u. a. Manfred Hermann Schmid: *Introitus und Communio im Requiem. Zum Formkonzept von Mozart und Süßmayr*, in: *Mozart Studien* 7, Tutzing 1997, S. 11–55.