



LIEBFRAUENSCHULE OLDENBURG

STAATLICH ANERKANNTES KATH. GYMNASIUM FÜR MÄDCHEN UND JUNGEN

Auguststraße 31 26121 Oldenburg

Facharbeit

im Leistungskurs

Musik

Vergleich der „Tuba mirum“-Vertonung
im Mozart- und im Verdi-Requiem

Thema

Verfasser/in:	<u>Annika Wingbermühle</u>
Fachlehrer	<u>J. Möller</u>
Ausgabe des Themas:	<u>08.2.1999</u>
Abgabetermin:	<u>22.3.1999</u>

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

1. Vorwort..... Seite 3

II. Hauptteil

1. Das „Tuba mirum“ als Teil des Requiem-Textes Seite 4
2. Kurze Notizen zum ersten Höreindruck Seite 4
3. Analyse und Interpretation der Vertonung durch Mozart Seite 5
4. Analyse und Interpretation der Vertonung durch Verdi Seite 9
5. Vergleich der Vertonungen unter verschiedenen Aspekten . Seite 14
6. Zur Entstehungsgeschichte beider Werke Seite 16
7. Das Bild des Todes als Thema der transzendentalen Musik . Seite 17

III. Schluss

1. Zusammenfassender Vergleich und Reflexion Seite 17

IV. Anhang

I. Einleitung

1. Vorwort

Das Thema, das ich in dieser Facharbeit bearbeiten werde, lautet: „Vergleich der ‚Tuba mirum‘- Vertonung im Mozart- und im Verdi-Requiem“. Zunächst finde ich es wichtig zu überlegen, welche Bedeutung eine solche Untersuchung hat und welche Erwartungen ich selbst an diese Arbeit stelle.

Beiden Kompositionen liegt derselbe Text zugrunde. Die Betrachtung des Wort-Ton-Verhältnisses könnte daher zeigen, welche unterschiedlichen Interpretationen in der Musik deutlich werden. Zudem lebten Mozart und Verdi in verschiedenen Epochen der Musikgeschichte. Vielleicht lassen sich durch die Analyse allgemeine Merkmale der Zeit, in der das Stück entstand, ableiten. Mögliche Fragestellungen könnten lauten: Handelt es sich bei den vorliegenden Vertonungen um typisch klassische/romantische Kompositionen? Passen die Vertonungen in das Gesamtwerk des jeweiligen Komponisten oder müssen sie als Sonderfall betrachtet werden? Welche Rolle spielen Umfeld und historische Ereignisse beim Betrachten einer Vertonung? Zeigt die Vertonung nur eine subjektive Empfindung auf oder spiegelt sie mit ihrem Textverständnis auch die allgemeine Auffassung der Zeitgenossen wieder?

Die genaue Analyse kann aber auch zu einem besseren Verständnis der Stücke führen, den Höreindruck bestätigen oder scheinbare Widersprüche erklären.

In meiner Facharbeit werde ich daher nach folgendem Muster vorgehen:

1. Untersuchung des Textes als Grundlage beider Vertonungen
2. Wiedergeben des Höreindrucks als erste Annäherung an die allgemeine Struktur und Hinweis auf interessante Stellen für die Analyse
3. Analyse und Interpretation beider Stücke, Aufzeigen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden
4. Betrachtung der Entstehungsgeschichten mit Bezug zu biographischen und historischen Daten und ihre Auswirkungen auf die Vertonungen
5. Zusammenfassen der Vergleichsergebnisse, Reflexion über die angewandten Methoden, die Vorgehensweise und den Sinn einer Facharbeit

Im Anhang befinden sich zusätzlich Erklärungen und Informationen zu den im fortlaufenden Text markierten Begriffen sowie eine Auflistung der verwendeten Quellen.

II. Hauptteil

1. Das „Tuba mirum“ als Teil des Requiem-Textes

Um die Musik richtig verstehen zu können, sollte man sich den Inhalt des Textes klarmachen. Das „Tuba mirum“ muss natürlich in erster Linie als Teil des Requiems¹ verstanden werden, bevor man seine Einzelbedeutung betrachtet. Man kann aber bereits auf ein enges Wort-Ton-Verhältnis schließen, da in liturgischen Kompositionen die Ausdeutung des Textes durch die Musik am wichtigsten ist.

Das Requiem teilt sich in verschiedene Abschnitte. Das „Tuba mirum“ gehört hierbei zur „Dies Irae“-Sequenz (dt. „Tag des Zorns“), d.h. inhaltlich geht es um das „Jüngste Gericht“. Das „Tuba mirum“ soll diese Apokalypse ausschmücken. Im Text lassen sich drei Abschnitte feststellen, die auf die Bibel zurückgehen.

In Teil 1 („Tuba mirum ... responsura.“) wird von einer Posaune gesprochen, die die Menschen ruft, damit sie vor Gott Rechenschaft über ihre Taten geben. Dabei wird die Angst des Erzählers deutlich („stupebit“, dt. „wird erstarren“), dass keiner diesem Ruf entkommen kann („omnes“, dt. „alle“, vgl. Offb. 8,6-9,21/ 11,15 –19).

Der 2. Teil („Liber scriptus ... remanebit.“) setzt dazu das Bild eines Buches, in dem alles niedergeschrieben ist. Auch hier wird die Mahnung durch die Vorstellung des Absoluten unterstützt („totum“, dt. „alles“ und „nil“, dt. „nichts“, vgl. Offb. 20,11 – 15).

Teil 3 („Quid sum miser ... securus?“) fasst die Wirkung der vorangegangenen Bilder zusammen und bezieht sich aus diesem Grunde auch auf keine konkrete Bibelstelle. Die Verzweiflung und das schlechte Gewissen überwältigen den Erzähler, er sieht keinen Weg, dem bevorstehenden Gericht zu entgehen.

2. Kurze Notizen zum ersten Höreindruck

Als nächster Schritt kann der Höreindruck eine Hilfestellung zur anschließenden Analyse bieten. Da dieser Schritt nur vorbereitend ist, kann und soll er auf keinen Fall vollständig sein, sondern nur besondere Erscheinungen kennzeichnen und zur besseren Orientierung dienen. Folgende Beobachtungen können für die Analyse von Bedeutung zu sein:

1. In beiden Fällen ist das „Tuba mirum“ von zwei „dramatischen“ Sätzen umgeben, dem „Dies irae“ und dem „Rex tremendae“. Während bei Verdi die Spannung anhält (der Hörer wird von der Bandbreite an Klang und Ausdruck fast erschlagen), scheint bei Mozart im zu untersuchenden Teil ein Ruhepol vorzuliegen (der Hörer vernimmt eine gleichmäßig gestaltete Musik).

¹ - siehe Anhang-

2. Mozart wählt einen einfachen Aufbau: Der Text wird nacheinander von den vier Solisten gesungen, bis auf den Schluss („cum vix justus“) findet man nur einfache Wiederholungen. Auch sonst scheint das Stück ziemlich linear aufgebaut zu sein. Verdi hingegen gestaltet die einzelnen Abschnitte sehr unterschiedlich (Melodie, Tempo, Instrumentierung etc.), eine bestimmte Gesamtstruktur ist beim ersten Hören nicht auszumachen. Zudem greift Verdi noch Teile des „Dies irae“ auf.
3. Beide Komponisten verwenden zu Anfang des Stückes Blechbläser, um das im Text aufgebaute Bild der Posaune zu untermalen. Allerdings scheinen auch hier zwei verschiedene Interpretationen zu entstehen, denn dem ausgeglichenen Klang bei Mozart stehen die dramatischen Fanfaren bei Verdi gegenüber.

3. Analyse und Interpretation der Vertonung durch Mozart²

Das Stück weist einen klaren Aufbau auf: Nacheinander singen Bass, Tenor, Alt und Sopran die Melodie, die jeweils dem Textinhalt angepasst wird. Diese aufsteigende Linie der Stimmen könnte als Bild für Hoffnung stehen oder sogar die Auferstehung selbst darstellen. Der Schluss (ab T. 51) ist aufgrund seines Aufbaus gesondert zu betrachten. Insgesamt herrscht ein ruhiger, fast friedlicher Klang vor. Diese Wirkung wird durch mehrere Mittel erzielt:

- Das langsame Tempo (*Andante*) und die klare harmonische Struktur (Anfang und Ende stehen in B-Dur)
- Die kleine Besetzung. Statt des Chores singen die Solisten, zur Begleitung werden nur Posaune und Streicher eingesetzt. Letztere spielen bis auf einige Verzierungen ausschließlich regelmäßige Impulse, dienen also v. a. der Unterstützung des Klages. Auf hohe Holzbläser wird aufgrund des Themas „Tod“ verzichtet, ihre helle Färbung würde der düsteren Stimmung widersprechen.)
- Die fließenden Übergänge zwischen den Abschnitten, die durch Modulation erreicht werden (T. 17 Dominante (im folgenden: D) F-Dur ist Subdominante (S) zum C-Dur Sept-Akkord³, der wiederum als Dominante zur neuen Tonika f-Moll führt. Ebenso leitet in T. 33 die Folge d-Moll (t), A-Dur mit Septe (D) über zu d-Moll (t) und in T. 39-40 führt F-Dur mit Septe (D) zu B-Dur (T)). Ein anderes Mittel sind gleichzeitig erklingende Anfangs- und Endtöne (T. 18 F/f Bass/ Tenor, T. 34 d'/a' Tenor/Alt und T. 40 d'- f'/f' Alt/ Sopran).

² - siehe Anhang-

³ Bei der Akkordanalyse bleiben Vorhalte wie hier das f in der Posaune unberücksichtigt.

a) Teil 1: „Tuba mirum“ (T. 1 – 17)

Zu Anfang des Stückes erklingt die im Text beschriebene Posaune in Form eines Solos. Dabei fallen zwei Aspekte auf: Zum einen erinnert das Motiv durch die Sprünge im Melodieverlauf (abfallende Quarte in halben Noten und anschließend aufsteigende Sexte, sowie abwärts laufende Viertel) an eine Aufforderung, einen Ruf, zum anderen spiegelt sich die bereits im Aufbau harmonische Ausgeglichenheit wider, da es sich hier um B-Dur Dreiklangsbrechungen handelt. In Takt 3 antwortet der Bass (tiefe Stimme als Zeichen der Ruhe, „Fundament der Musik“), in dem er wie ein Echo das vorangegangene Motiv imitiert, d.h. Solist und Posaune bilden eine Einheit. Seine Phrase endet auf einem tiefen Halteton (T. 5-7, B), der Ruhe und Ausgeglichenheit ausstrahlt. Über dieser Basis spielt die Posaune zerlegte Dreiklänge, diesmal allerdings in Achteln. Die Akkorde bilden eine einfache, harmonische Kadenz (B-Dur (T) – es-Moll (s) – F-Dur (D) – B-Dur (T)), der Bass übernimmt den letzten Ton dieser Bewegung (d) und singt eine Verzierung, bevor er auf einer Fermate endet. Unterlegt ist dieser Teil mit regelmäßigen Viertelnoten der Streicher im *piano* (*p*). In Takt 8 setzt die Posaune ihr Thema in absinkenden Sekundschritten fort. Die Melodie des Sängers besteht aus Tönen der Akkorde F-Dur mit Septe⁴ (D) und B-Dur (T) (T. 9-11). Das Rufen der Posaune wird in den Takten 11-15 abgebildet, im punktierten Rhythmus und den auffallend vielen Oktavsprüngen nach unten, angekündigt durch einen Quintfall. Außerdem wechseln sich Bass (mit Streichern) und die Posaune ab, d.h. es entwickelt sich ein Frage-Antwort-Spiel. Durch die Stimmführung betont Mozart an dieser Stelle den engen Bezug zur Harmonik (*siehe I. Notenbeispiel/Anhang*). In Takt 15 schließt die Posaune den ersten Teil ab, in dem sie eine aufwärts gerichtete Tonleiter auf c in eine Kadenz überführt, die den nächsten Teil einleitet (vgl. Aufbau des Stückes). Die Streicher setzen in Takt 16 aus, der Bass erreicht scheinbar „mit letzter Kraft“ den Schluss, er singt einen chromatischen Aufstieg (B – H – c), endet dann aber harmonisch mit einem Quintfall zum Grundton der neuen Tonika f-Moll, die die traurige, gedrückte Grundstimmung im nächsten Teil hervortreten lässt.

b) Teil 2: „Mors stupebit“ (T. 18 – 23)

Das Thema des Basses ist nun rhythmisch verkürzt, punktiert und dadurch, dass es vom Tenor gesungen wird, auch höher. Gerade die Einsätze auf f'/g' liegen sehr hoch, wirken wie eine sich vor Angst überschlagene „Stimme“. Dem „stupebit“ (dt. „wird erstarren“) im Text steht die Achtelbewegung der Geigen entgegen, betont

⁴ Grundton wird nur in den Streichern ergänzt.

durch ein *fortepiano* (*fp*), die das Zittern des Erzählers darstellen. Nicht nur die Moll-Tonart, sondern auch der Verlauf der Melodie zeigt uns die Qual der Seele durch die absinkenden Schritte. In den Takten 19 –22 z. B. besteht sie nur aus kleinen oder übermäßigen Sekunden, die symbolisch die Niedergeschlagenheit ausdrücken. In Takt 21 dagegen wird das „resurget creatura“, die „sich erhebende Kreatur“ im gebrochenen f-Moll-Dreiklang abgebildet (Aufwärtsbewegung der Melodie). Auch in der Harmonik treten viele dissonante Klänge auf, z. B. T. 19 der b-Moll Sixte ajoutée-Akkord oder T. 20/1. Zählzeit ein C-Dur Septnonakkord ohne Grundton. Im Kontrast dazu scheint nur an wenigen Stellen Hoffnung durch (T. 23 der zerlegte G-Dur Akkord, betont durch *forte* (*f*) und *unisono* in den vier Streicherstimmen, die Bratsche oktaviert nur die beiden letzten Achtel. Diese Hoffnung wird aber durch den g-Moll-Akkord im *p* sofort wieder zerstört. Parallele Stellen: T. 33 und T. 36 die homophonen *sforzato* (*sfz*)- Einwürfe).

c) Teil 3: „Liber scriptus“ (T. 24 – 40)

In diesem Teil wird Resignation und Trauer im Seufzer-Motiv auf der 1. Silbe von „scriptus“ besonders deutlich, da die Melodie ansonsten auf einem Ton steht und das verwendete es‘ die None zum Dominantseptnonakkord ohne Grundton D (zur neuen Tonika g-Moll) ergänzt. Mozart benutzt erneut die abfallenden Sekunden in der Melodie (T. 26 – 28 g → cis) und der Posaune (d → a), der Rhythmus stimmt jedoch nur in der finalen Punktierung überein. Neues tonales Zentrum wird d-Moll: Angekündigt wird es durch A-Dur (D) in Takt 28 (2. Zählzeit) und bestätigt durch das vier Takte lang erklingende D (*fp*) in der Posaune, das ein Gegengewicht zu den bewegten Impulsen der Streicher bildet. Die Melodie des Sängers wandert auf „unde mundus“ langsam (mit vielen Tonwiederholungen) in Ganztonschritten nach oben, unterstützt durch die zerlegten Akkorde der Orchesterbässe (Anfangstöne f → a). Diese Figuren aus Achtelnoten auf ganzen Zählzeiten werden durch homophone Akkorde aus Achtelsynkopen in den oberen drei Streicherstimmen ergänzt. Diese Impulse und die Steigerung in der Musik (die Streicher spielen ebenfalls *crescendo* (*crese*)) erwecken das Bild einer sich langsam nähernden Gestalt oder der Ankündigung eines unaufhaltsamen Ereignisses. Der Komponist könnte auf das unabwendbare Gericht anspielen oder auf die Kreatur, die die Sünder straft.

Die Synkopen werden auch im folgenden beibehalten. Ihr treibender Charakter beherrscht weiter die Szenerie, außerdem könnte ihr Pulsieren als Herzklopfen und innere Unruhe gedeutet werden. Die Phrase „Quidquid...“ (T. 37-39) ist parallel zu „Judex ergo...“ (T. 34 – 36), erklingt aber insgesamt einen Ton tiefer, so dass das

Absinken nicht nur im Melodieverlauf innerhalb einer Phrase, sondern auch in der Verbindung der verschiedenen Teilstücke hervortritt. Jedes Streben nach oben (T. 39 c-Moll Brechung) wird durch eine Antwort zunichte gemacht (scharf punktierte Sekundschritte in Gegenrichtung).

d) Teil 4: „Quid sum miser“ (T. 40 – 62)

Der Sopran leitet den Schlussteil ein, der wieder in B-Dur steht. Trotzdem zeigt sich in den Noten noch immer ein Wechselspiel zwischen Hoffnung und Resignation. Markant ist beispielsweise die harmonische Kadenzierung in den Takten 40-42 (jeweils nach der 1. Zählzeit) B-Dur (T) - F-Dur mit Septe (D) - B-Dur (T) im Kontrast zu der übermäßigen Sekunde der Melodie in Takt 43 (vgl. hierzu auch Tenor T. 20). In Takt 46-47 kündigt die Sängerin (Streicher laufen parallel) dann ein „Zweiton“-Motiv des Schlusses an. Die Wiederholung des Motivs auf „justus“ (insgesamt einen Ton tiefer) klingt wie ein Echo oder zaghaftes Nachfragen (vgl. T. 52-53). Das „securus“ (T. 50, dt. „sicher, geschützt“) spiegelt sich in der authentischen Kadenz F-Dur mit Septe (D) – B-Dur (T) und der aufsteigenden Melodie wider, der Rhythmus und die Halbtonschritte machen es aber zu einem Seufzer, der zeigt, dass es sich nicht um die Realität handelt, sondern um einen Wunsch.

Wie schon in der Einleitung der Analyse erwähnt, fällt der *tutti*-Einsatz mit zusätzlichen Bläsern und allen Solisten (T. 51) besonders auf, da seine erweiterte Klangbreite den Schluss betont. Das er trotzdem leise und unsicher und nicht etwa pompös wirkt, lässt sich an folgenden Merkmalen feststellen: an den Angaben *p* und *sotto voce* und an den durch Pausen zu ängstlichem Flüstern reduzierten Passagen der Solisten (T. 51 bzw. 57 Viertelnoten, abwechselnd mit dem Orchester, durch Viertelpausen getrennt). Daneben lassen sich verschiedene Seufzermotive finden, z.B. zwischen den „Zweiton“-Motiven in der ersten Violine (T. 52/53 und T. 54 als Antwort), sowie in Takt 56 in allen Stimmen. Die Imitation ab Takt 57 mündet schließlich in ein *f* (*cresc* T. 59) und in einer einfachen harmonischen Kadenz (T-D-T, T. 60/61). Die letzten Achtelimpulse der Violinen im *p* bewirken ein ruhiges Ausklingen des Satzes, die Bewegung er stirbt und es bleibt ein letzter, gewichtiger Seufzer in Takt 62 in den - jetzt allein spielenden-Streichern und Bläsern (ohne Posaune). Er besteht aus einer halben und einer Viertelnote (danach Viertelpause und Fermate) und basiert auf einem Dominantseptnonakkord, wobei der Grundton nur in der Bratsche vorgeschrieben

ist (die Notationen variieren an dieser Stelle)⁵ und der Tonika. So scheint in diesem letzten Takt also alle schwere, erdrückende Last, alle im Stück so eindringlich dargestellte Angst mit einem tiefen, friedvollen Seufzer beseitigt zu sein, der Erzähler hat seine Erlösung gefunden, ihm wurde vergeben.

4. Analyse und Interpretation der Vertonung durch Verdi

Diese Vertonung wird durch homophone, ausdrucksstarke *tutti*-Blöcke (großes Orchester und Chor) ebenso charakterisiert wie durch die solistischen, virtuoson Sätze. Außerdem werden Teile des „Dies-Irae“ aufgegriffen, so dass es aufgrund des Umfanges leider nicht möglich ist, eine umfangreiche Analyse durchzuführen. Ich werde daher exemplarisch einige markante Stellen herausgreifen.

a) Das Vorspiel (T. 91-116)⁶

Die Besetzung von zwölf Trompeten macht sofort deutlich, dass es um einen fanfarenartigen, unbarmherzigen Ruf der Posaune geht, der die ganze Macht Gottes eindrucksvoll widerspiegelt. Zunächst beginnt die 1. Trompete (doppelt besetzt) im *p* mit einem Motiv aus einer punktierten halben Noten (die später oft noch verlängert wird) und zwei *staccato* Sechzehnteln (nach einer Achtelpause) auf demselben Ton und wird dann wiederholt. Dieses Motiv wird von den anderen Trompeten nach und nach aufgegriffen. In Takt 3 erklingt es wie anfangs auf es und wird dann nach oben oktaviert (T. 3-4), so dass eine Art Echo oder Hall erzeugt wird. Mehrere Effekte verstärken es bis zur „Explosion“ (T. 111):

1. Das Tempo *Allegro sostenuto* wird gesteigert durch ein *animando a poco a poco* (T. 103), das den antreibenden, punktierten Rhythmus noch unterstreicht.
2. Die Dynamik *p* wird durch schrittweises *cresc* (T. 104 ff) zu einem *fortissimo* (*ff*) gesteigert und durch die vergrößerte Besetzung (2 -> 12 Trompeten).
3. Das einstimmige Motiv auf es⁴ wird klanglich erweitert, nacheinander entstehen drei chromatisch aufsteigende Stimmen (*siehe 2. Notenbeispiel/Anhang*). Die Sechzehnteln werden zu Triolen (T. 107), die in eine reine Triolenbewegung übergehen (T. 110) und das Tempo nochmals beschleunigen.

Der sich wiederholende Es-Dur Sept-Akkord (T. 107 – 109) als Dominantseptakkord erzeugt eine starke Spannung, die sich nach den tonleiterähnlich aufsteigenden Stimmen (T. 110) in der Tonika as-Moll entlädt. Die anderen Blechbläser setzen *tutta forza* ein. Die Pauke beginnt einen achttaktigen Wirbel auf

⁵ vgl. „Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem KV 626“, Taschenpartitur, Edition Eulenburg No. 954, o. J., Seite XII

⁶ Im Gegensatz zu der Mozart-Partitur werden in der Verdi-Partitur die Takte fortlaufend und nicht für jedes Stück neu gezählt; das „Tuba mirum“ umfasst die Takte 91 – 321.

es. Alle restlichen Instrumente spielen homophon den Rhythmus des Motivs (in T. 118 verkürzt), der in Triolen übergeht (T. 114). In Takt 115 antworten sich zwei solche Bewegungen, die erste wird auf einem Ton intoniert, die zweite spielt jeweils die 2. Achtel einen Ton tiefer. Das Ausweichen der 2. Stimme wird immer von der monoton hämmernden 1. Stimme eingeschränkt. Man hat so den Eindruck umzingelt zu werden. Wohin man sich auch wendet; es gibt keinen Ausweg.

b) Teil 1: „Tuba mirum“ (T. 117-139)

Das Aufgreifen des Bläsermotivs durch die Sänger wird durch den Bass vollzogen, der den Text auf des‘ (Septe im Es-Dur Sept-Akkord!) in scharfer Punktierung singt. Der Aufschrei wird in der für Bass hohen Lage, dem *ff* und dem langgezogenen ersten Ton erkennbar, die Angst äußert sich im schnell treibenden Rhythmus, der „sparsamen“ Melodie, den Wirbeln der Perkussionsinstrumente, den trillerähnlichen Sechzehntelfiguren der Holzbläser und der absteigenden Chromatik der Streicher und des Fagottes sowie deren Verzierung auf dem 1. Schlag, die wie eine „Stimme“ klingt, die von unten in den Ton hineinzieht, weil ihr vor Angst keine gezielte Artikulation möglich ist. Der Sopran antwortet dem Bass (T. 119 – 126), allerdings ohne Punktierungen. Über das Eingangsmotiv in den Bläsern spielt eine Trompetenstimme klassische, schneller werdende Fanfaren auf as-Moll. Dieses Signal wird durch *staccato*, Betonungszeichen, *tutta forza*, das Tempo und die Wiederholungen besonders unterstrichen. Der Chorbass übernimmt diese Akkordbrechungen, allerdings als eine Art „rhythmisch veränderte Umkehrung“. Die wiederholte Wendung auf „per sepulchra“ (T. 123/124) greift das Motiv der Triolenfigur auf, das verzweifelte Suchen nach einem Ausweg. Der Aufschrei in Takt 125/126 ist mit Takt 117/118 zu vergleichen, hier allerdings noch mit dem Hinweis *animando*. Der folgende Abschnitt wird dann durch eine weitere Fanfare in Es-Dur eingeleitet (T. 127, vgl. auch Zitat in T. 135). In diesem Abschnitt augmentiert der Bass das vorgestellte Trompetenthema zu Vierteln und lässt dabei die Tonwiederholungen wegfallen. Die Aufwärtsbewegung drängt zu einer Erlösung, die aber nicht eintritt, da das Thema immer wieder aufgegriffen wird, d.h. sich neu von unten „hocharbeiten“ muss (z.B. T. 130 Wiederholung im Sopran mit Streichern endet mit einem Oktavfall, Echo dieses Sprungs im Tenor T. 131/132). Die Trompeten spielen dazu expressive Synkopen, die durch den gleichmäßigen Rhythmus die Melodie antreiben und die Holzbläser spielen Sekundenwechsel in Sechzehntel-Sextolen. (Takt 131-135 ist parallel, dort wird der Sopran vom Alt unterstützt). In Takt 136 (Tenor) verschiebt Verdi das Anfangsmotiv des Soprans (diminuiert zu halben Noten) von es‘ zu e‘. Der *tutti-*

Akkord A-Dur im *ff* mit entsprechender Tonleiter in 64teln in Streichern und Holzbläsern) repräsentiert die ganze strahlende Majestät Gottes.

c) Teil 2: „Mors stupebit“ (T. 140 – 161)

Der Kontrast zur vorigen „Klangexplosion“ könnte kaum größer sein: Fermate und Generalpause (*G. P.*) leiten den folgenden Teil ein. Die Erstarrung („stupebit“) wird im langsamen Tempo, dem *dreifachen piano (ppp)* und der kleinen Besetzung deutlich (Streicher *unisono*, teilweise *pizzicato*, Solobass und große Trommel). Zusätzliche Generalpausen zerhacken den Fluss der Musik, ebenso die vielen Pausen in den Streichern. Die vielen Ton- und Rhythmuswiederholungen unterstreichen den Stillstand. Das Aufstehen der Kreatur (vgl. Text) wird in der Melodieführung von e über a zu c[♯] reflektiert (T. 143 – 149), endet aber auf e[♯] (statt wie erwartet auf e[♯]), wobei die Bläser im *ff* an die Gerichtsposaune erinnern (T. 150-151). Der Oktavfall des Sängers führt zurück zum vorangegangenen Schema. Wie in einem letzten Hauch erstirbt die Bewegung: Im *pp* singt der Solist jeweils nur einen Ton (die Streicher antworten im Echo mit einem Vorschlag vor der Hauptnote), so dass die Reihe dieser Töne eine Chromatik (d bis A) ergibt, deren einzige Lücke (c - B) durch eine zusätzliche Streicherfigur geschlossen wird. Zuletzt gibt der Streicherakkord auf A-Dur (T. 160, *ppp*) ein wenig Hoffnung.

d) Teil 3: „Liber scriptus“ (T. 162 – 229)

Wie schon im „Mors stupebit“ spielt auch hier zunächst eine kleinere Besetzung. Durch die getragene Vortragsweise des Textes durch die Sopranistin auf a[♯] in gleichmäßigen Notenwerten klingt der Anfang wie eine übertrieben artikulierte Warnung. Die aufwärts laufenden Sextolen der Orchesterbässe (d-Moll Tonleiter mündet in A-Dur) und der folgende, kaum wahrnehmbare Paukenwirbel tragen zur bedrückenden Stimmung bei. Der Quintsprung auf „profere –tur“ beschreibt das plötzliche „Hervorbringen des Buches“. Nach der Wiederholung baut Verdi ein ganz besonderes Bild auf. An der Stelle „unde mundus“ ist die Harmonik (hervorgehoben durch Sechzehntel im Bass) wichtiger als die Melodie (absinkend mit punktiertem Rhythmus, *siehe 3. Notenbeispiel/Anhang*). Die Modulation verkörpert „die ganze Welt“, die in ihrer Vielgestaltigkeit vor den Richter gestellt wird. Die Resignation wird im Septsprung des Mezzosoprans veranschaulicht, dessen Haltlosigkeit durch das Pausieren der restlichen Stimmen betont wird (T. 174). Nach einem Seufzer in den Violinen befestigt der Komponist die Tonart d-Moll (A-Dur (D), T. 176) und der Chor intoniert eine Art unterdrücktes Angstgeflüster (*vierfaches piano (pppp)*, punktierter Rhythmus auf d, *unisono*).

Takt 178 bis 183 stellen nun in besonderer Weise die Sehnsucht nach Erlösung dar: Alle besetzten Blechbläser spielen Hornquinten in D-Dur, die zudem erst fern (*p*), dann nah (*ff*) klingen. Sie verkörpern somit den Wunsch nach Erlösung. Hier hinein stößt die Solistin ihr *fi*‘, das im nächsten Takt sofort nach unten oktaviert wird. Jetzt bleibt die Melodie weitgehend auf *fi*‘ stehen, in den Geigen wächst eine rasante, panische Wellenbewegung an: Chromatische Läufe, die erst nach unten gerichtet sind, dann aber umkehren und gesteigert werden, bestätigen die Verzweiflung und führen zur Wiederholung des Aufschreis auf „Judex“ und dem „Dies irae“ (T. 187 – 191 im Vergleich zu T. 183- 186 und T. 177). Im folgenden wird G-Dur wieder zu g-moll (vgl. Melodie T. 192 mit T. 194). Die ganze Schwere der absinkenden, im *accelerando* gespielten Terzschriffe zieht die Musik in Takt 195 – 197 herunter und leitet über zur Passage „nil inultum“ (T. 199 – 205, vgl. T. 170 – 177), in der wiederum das Absolute („nichts“) durch die Modulation definiert wird.

Auf Takt 206 – 212 möchte ich noch ganz besonders hinweisen. Vorweg läuft ein „Zittern“ im Cello (T. 206, Chromatik), dann hat der Hörer den Eindruck, dass etwas herankommt: Schrittpulse finden sich in den Orchesterbässen, den zweiten Stimmen und der Pauke auf den ganzen Zählzeit, jeweils mit Vorschlag. Die zweite Violine spielt als Gegengewicht Synkopen. Die Melodie wandert schrittweise nach oben, Verdi übernimmt sogar das Motiv der „Kreatur“ (vgl. T. 146 – 150). Dieses Heranschleichen findet seinen Ausbruch in einem brüllenden *ff*-Akkord, der im totalen Kontrast zur „zurückgehaltenen“ Musik danach steht (T. 212- 213).

Eine weitere interessante Strecke im dritten Teil ist die Darstellung des Wortes „nil“ (dt. „nichts“). Auf „judex ergo“ (T. 214 – 218) bleibt die Melodie sozusagen auf *d*‘ stehen, der gleichförmige Rhythmus weist schon auf das kommende musikalische Moment hin. Man spürt das volle Ausmaß, die ganze Bedeutung des Wortes „nichts“, da nur noch wenige, fast punktuelle „Tupfer“ an Musik übrig bleiben (Anmerkung: Die Gestaltung der Stelle entspricht im Prinzip Takt 153- 161, abgesehen von den Generalpausen). Alle unterdrückten Emotionen scheinen sich in den absinkenden Terzen (T. 226 – 227) zu entladen, das eingefügte *d*‘ bereitet als kleine Sekunde das *ci*‘ vor, führt zu weiteren Spannungen.

e) Teil 4: „Dies irae“ (T. 229 – 269)

Da dieser Teil im eigentlichen Sinne nicht zum „Tuba mirum“ gehört und bei Mozart kein Rückgriff vorgenommen wird, möchte ich den Verlauf nur skizzieren, um den Übergang und den Gesamtzusammenhang nachvollziehbar zu machen.

Aus dem bereits in Teil 3 benutzten „Dies irae“-Motiv (vgl. T. 177) und der bewegten Geigenstimme (symbolisch für das „Zittern“), entwickelt sich ein ungeheures *cresc* (T. 236, zur Bewegung vgl. auch T. 195), das sich in gewaltigen, klanglich kaum fassbaren *tutti*-Blöcken entlädt. Bekannte Motive und Mittel (Wirbel, Triller, Homophonie) werden genutzt, um die Musik ihrem absoluten Höhepunkt entgegenzutreiben, schließlich gehen die einzelnen Themen aber wieder zurück, gipfeln in langen Haltetönen des Chores (T. 262 – 266) und im folgenden der Streicher. Das letzte Zittern verebbt somit in einer Fermate.

f) Teil 5: „Quid sum miser“ (T. 270 – 321)

Nach diesem spannungsgeladenen Satz, der kaum eindrucksvoller das „Jüngste Gericht“ abbilden könnte, herrscht die totale Ruhe. Das Tempo geht zurück (*Adagio*), die Dynamik ebenso (*pp*) und auch die Besetzung wird reduziert (Sopran, Streicher, Klarinetten und Fagott). Der Streicherakkord auf D-Dur mit Septe (T. 268) wird nun als Dominante zur neuen Tonika g-Moll aufgelöst.

Zwei Motive stechen im letzten Teil besonders hervor: Das eine ist ein Seufzer-Motiv, das gleich zu Anfang von den Klarinetten vorgestellt wird und später an verschiedenen Stellen wieder auftaucht (T. 270, T. 281, T. 294 mit den Solisten, T. 303), das andere sind die Sechzehntel im Fagott, die Dreiklänge umschreiben. Durch die Aneinanderreihung dieser Figuren, aber auch durch die Harmonie (T. 271-273 nur g-Moll (t) und Es-Dur (tP)) wird die Eintönigkeit und der Stillstand gekennzeichnet. Obwohl jede einzelne Figur nach oben gerichtet ist, kommt durch das ständige Wiederaufgreifen der Bewegung die Ausweglosigkeit zum Ausdruck. Die Kadenz g-Moll (t) – D-Dur (D) – g-Moll (t) (T. 274) bestätigt die Tonart und leitet die Wiederholung ein. Die Melodie ist durch den Quintfall (T. 273) und den Sextfall (T. 274) sehr bewegt, die Variation beim zweiten Mal in Takt 279 hebt aber die Sexte auf, so dass die Unsicherheit des Erzählers, die in großen Sprüngen oft erkennbar wird, beruhigt wird. Der folgende Oktavsprung erinnert aber bereits wieder an die Ausrufe der vorigen Teile (T. 281, vgl. T. 183), betont durch die Länge der Note und der Wechsel zu einem Moll-Akkord (T. 279 D-Dur Sept-Akkord (D), T. 280 G-Dur Sept-Akkord (D zu c-Moll), T. 281 c-Moll (s zu g-Moll), g-Moll). Im Cello-Solo in Takt 284, das aus einem chromatischen Abwärtslauf besteht, wird Schmerz und Trauer ausgedrückt. Der Tenor übernimmt nun die Melodie des Soprans und leitet somit einen Abschnitt ein, in dem die drei Solisten (ohne Bass) die Phrase weiterentwickeln und variieren. Auch hier finden sich zahlreiche Beispiele für das Aufbauen und Zerstören der Hoffnung: In Takt 289 führt B-Dur als Dominante zu Es-Dur, der Tonikaparallelen (tP); über G-Dur

mit Septe (T. 291) geht die harmonische Folge aber zurück zu c-Moll (T. 292, vgl. T. 282) oder in Takt 295, wo das Absinken in den Solistenstimmen beschrieben wird, die ohne Begleitung singen. Nach den versetzten Einsätzen verwendet der Sopran ein Seufzer-Motiv, während z. B. der Tenor eine Chromatik benutzt. Insgesamt besteht hier die Musik vorwiegend aus absinkenden Sekunden.

Bemerkenswert ist, dass die musikalischen Seufzer zum Ende hin immer stärker werden. In den Takten 304/305 bzw. 308/309 ist diese Erscheinung besonders auffällig, zumal sie durch die Harmonie gestützt wird (c-Moll (s) und g-Moll (t)).

Das Aufschieben von Quartan (g – c- fis, das 2. Intervall ist sogar ein Tritonus!) nach einem G-Dur Akkord (T. 306) sticht ebenso ins Auge wie die *dolce*-Kadenz in Takt 310 (C-Dur (S) – D-Dur (D) – G-Dur (T)), die mit ihrem friedlichen Klang im Kontrast zum Schluss steht: Die Achtel auf G im Bass (T. 313) bereiten die Seufzer im nächsten Takt vor, die wiederum in g-Moll erklingen. Die dissonanten Klänge sind durch den Wechsel zwischen kleinen Sekunden (Mezzosopran) und einem Tritonus (d⁴ im Sopran zu a⁴ im Mezzosopran) besonders scharf. Der zerrissene, stockende Rhythmus endet in einem Motiv, das nacheinander von Tenor, Mezzosopran und schließlich Sopran gesungen wird. Es besteht aus Sekund- und Terzsritten und wirkt durch die Wiederholungen statisch. Ohne Orchester klingen die Solisten verlassen und einsam, die fehlenden Bässe und Harmonien bekräftigen das Bild der Orientierungslosigkeit, zumal kurz zuvor noch viele einfache, harmonische Kadenzen verwendet wurden. Das letzte Wort heißt „securus“ (T. 321, dt. „sicher“), aber die Sopranistin setzt einen Oktavsprung nach unten im pp (T. 304) an. Dieser Sprung zeigt dem Hörer, dass die ganze erhoffte Sicherheit und Vergebung noch nicht erreicht wird: Durch die fehlende Begleitung wird er zu einem Fall ins Bodenlose. Die dramatische Darstellung des Zorn Gottes hat sich zwar beruhigt, am Ende wird aber die verzweifelte oder sogar verzagende Bitte um Erlösung spürbar, die zunächst unbeantwortet bleibt.

5. Vergleich der Vertonungen unter verschiedenen Aspekten

Auf der Basis der Analyse möchte ich nun die entscheidenden Gemeinsamkeiten und Unterschiede kennzeichnen. Als erstes muss man festhalten, dass es sich bei den vorliegenden Vertonungen um zwei eigenständige Kompositionen handelt, die keinerlei Zitate oder Adaptionen beinhalten.

Ein großer Kontrast liegt im Aufbau. Mozarts Musik weist eine einfache, nahezu lineare Grundstruktur auf. Die Besetzung ist kleiner als bei Verdi, dessen umfangreiches, klangliches Ergebnis dagegen höchst differenziert ist. Er unterscheidet verschiedene Abschnitte, die er durch Änderungen im Tempo, in der

Dynamik und der Instrumentierung voneinander absetzt. Das „Tuba mirum“ gliedert er stärker in die Sequenz ein: Er greift Teile des „Dies Irae“ als Zitat auf. Des weiteren lässt sich feststellen, dass an bestimmten Stellen ähnliche musikalische Mittel benutzt worden sind, um den Text zu interpretieren.

a) Das Motiv der Posaune

Beide Komponisten wollen die im Text angesprochene Posaune des jüngsten Gerichtes hörbar machen. Es ist also nicht verwunderlich, dass zu Anfang beider Werke verstärkt Blechblasinstrumente zum Einsatz kommen. Mozart nimmt dabei den Text wörtlich und lässt tatsächlich eine Soloposaune erklingen. Diese tönt „über das Reich der Gräber“, d.h. durch die reduzierte Besetzung „schwebt“ sie über der Bewegung der Streicher und des Basses. Verdi ist der mit einer Posaune assoziierte Klang ebenfalls wichtig. Er betont aber noch mehr die eigentliche Aussage, die seiner Meinung nach hinter diesem Bild steht: Eine Fanfare „ruft vor den Richter“, er setzt daher zwölf Trompeten ein, die in einem unerbittlichen *cresc* die Größe und Bedrohlichkeit des Weltgerichtes ausdrücken.

Beide stellen eine enge Verbindung zwischen den Blechbläsern und den Sängern her. Die Sänger greifen jeweils die vorangegangene Melodie auf, in Mozarts Vertonung als identische Wiederholung, bei Verdi im Rhythmus und in der Verwendung eines Tones als Grundlage der Melodie (T. 1- 17/ T. 91 – 126)⁷.

b) Das Bild einer nahenden Kreatur

Diese Textpassage wird auch in besonderer Weise verarbeitet. Der Hörer hat den Eindruck, dass sich eine Erscheinung nähert. Die ansteigende Melodie, die regelmäßigen Impulse mit Synkopen als Gegenpol und das *cresc* erwecken dieses Bild zum Leben. Wichtig ist, dass dieses Motiv allerdings nicht direkt an der entsprechenden Textstelle auftaucht, sondern in beiden Fällen etwas später gespielt wird, trotzdem aber noch zur Gesamtstimmung passt, da hier die Ausweglosigkeit und Endgültigkeit des Gerichtes dargestellt werden soll (T. 29 –32/ T. 206 – 212).

c) Wort-Ton-Beziehungen

Ein gutes Beispiel sind die Vertonungen des Wortes „creatura“ (aufsteigende Melodielinie T. 20-21/T. 147-148). Andere Stellen beziehen sich nicht auf ein konkretes Wort, reflektieren aber dieselben Grundideen. Beispiele hierfür wären die sparsame, musikalische Gestaltung einiger Stellen (T. 45 –62/T. 143 – 161, T. 114 – 125) und die sich zum Schluss hin immer mehr verdichtenden Seufzer-

⁷ Die erste Taktangabe bezieht sich jeweils auf Mozart, die zweite auf Verdi.

Motive (T. 45 – 62/ T. 304 – 321). Zudem benutzen beide zur Unterstützung der düsteren Gesamtstimmung ähnliche, immer wiederkehrende Mittel (abwärts gerichtete Melodien, Sekundschriffe im Kontrast zu großen Sprüngen nach unten, punktierte Rhythmen etc.).

Natürlich ist - allgemein betrachtet - die Vertoung Verdis theatralischer als Mozarts Vertoung. Trotzdem weist auch bereits Mozarts Werk eine Menge dramatischer Momente auf, die den Schmerz und die Trauer kaum treffender abbilden könnten. Die enge Beziehung zum Text und seiner Grundstimmung dominiert also sowohl die klassische als auch die romantische Komposition.

6. Zur Entstehungsgeschichte beider Werke

Verdi und Mozart waren beide nicht sehr gläubig und galten daher lange Zeit v.a. als Opernkomponisten und nicht als Verfasser sakraler Musik; d.h. ihre kirchlichen Kompositionen wurden oft recht stiefmütterlich behandelt.

Mozarts Requiem war eine Auftragsarbeit des Grafen Franz von Walsegg aus dem Jahre 1791. Mozart war zu diesem Zeitpunkt schon von schwerer Krankheit und wahrscheinlich auch einer Todesahnung geplagt. Er konnte sein Werk aber nicht vollenden, da er am 5. Dezember 1791 verstarb. Skizzen, die über die geplante Vollendung des Werkes Aufschluß gaben, gingen leider verloren. Konstanze Mozart interessierte sich vor allem aus finanziellen Gründen für die Vollendung des Werkes und bat daher den Schüler Franz Xaver Süßmayr um seine Hilfe. In seiner Bearbeitung wird das Requiem meistens aufgeführt und liegt auch dieser Arbeit zugrunde. Das „Tuba mirum“ liegt im Vokalteil und dem Generalbass vollständig von Mozart vor, die Instrumente sind aber nur teilweise ausgeführt, die fehlenden Teile stammen von Süßmayr. Diese Tatsache bringt einige Probleme mit sich. Im untersuchten Teil beispielsweise führt Süßmayr die Soloposaune von Takt 18 bis 24 weiter, obwohl sie im Text nicht mehr vorkommt.⁸ Letztendlich wäre es Aufgabe der Musikforschung eine genauere Differenzierung vorzunehmen, mit den mir zur Verfügung stehenden Mitteln ist es allerdings nicht möglich, zwischen den Komponisten zu unterscheiden. In der Analyse nenne ich daher der Einfachheit halber nur Mozart als Verfasser.

Die Umstände der Entstehung sind bei Verdi etwas einfacher: Er hatte 1868 die Idee, zum Gedenken an Gioacchino Rossini mit dreizehn italienischen Komponisten ein Requiem verfassen, bei dem er das abschließende „Libera me“ schreiben wollte. Es kam aber nie zur Durchführung dieses Planes. 1873 starb

⁸ Vgl. „Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem KV 626“, Taschenpartitur, Edition Eulenburg No. 954, o. J. , S. X

Alessandro Manzoni, ein von Verdi hoch geschätzter Dichter, und dieses Ereignis gab den Anstoß, die Arbeit an einer Totenmesse wieder ins Auge zu fassen, die schließlich 1874 uraufgeführt wurde.⁹

7. Das Bild des Todes als Thema der transzendentalen Musik

Wie schon in den Entstehungsgeschichten erkennbar wird, sind beide Werke von einer starken subjektiven Einstellung zum Thema „Tod“ geprägt. Bei Verdi ist es die Trauer um einen verehrten Freund, bei Mozart die Nähe des eigenen Sterbens. Historische Komponenten sind daher als Einflüsse vergleichsweise unbedeutend, zumal 1870 in Italien ein Kulturkampf zwischen Staat und Kirche entbrannte, so dass bei Verdi eine Distanz zu sakraler Musik wahrscheinlicher gewesen wäre.

Aus dem Vergleich lassen sich nun einige Vorstellungen zum Thema „Tod“ ableiten. Mozarts Musik ist von der Hoffnung auf ein besseres Dasein geprägt. Der Tod ist Erlösung vom qualvollen Erdenleben und Erfüllung in Gott. Natürlich ist Mozart auch von seiner Zeit beeinflusst, in welcher die Kirche eine wichtige Rolle spielt. Er ist mit Bräuchen und Traditionen der katholischen Kirche bekannt und nimmt damit auch z. T. verbreitete Vorstellungen der Klassik zum Thema „Tod“ auf. Bei Verdi hingegen schimmert ein ganz anderes Verständnis des Todes durch: In der Musik herrschen Unsicherheit und Angst vor, außerdem wird dem Menschen immer wieder seine Nichtigkeit im Vergleich zu Gottes Größe vor Augen geführt. Das Scheitern vieler romantischer Künstler in der diesseitigen Welt führte oft zu einem positiven Todesbild. Da Verdi aber ohnehin nicht leicht in die Epoche der Romantik einzuordnen ist, scheint es auch schwierig, allgemeingültige Auffassungen abzuleiten. Um zu einem sichereren Ergebnis zu kommen, müsste man mehrere Stücke der einzelnen Epochen und Komponisten untersuchen.

III. Schluss

1. Zusammenfassender Vergleich und Reflexion

Abschließend lässt sich sagen, dass ein Vergleich der Vertonungen sinnvoll ist, aber nicht zur Bewertung der Stücke führen soll. Es wird deutlich, wie verschieden ein Text von zwei Komponisten interpretiert werden kann. Die Analyse legt offen, warum Mozart und Verdi zu unterschiedlichen Ergebnissen kamen und insgesamt führt die Untersuchung somit zu einem besseren Verständnis der Werke.

⁹ Vgl. CD-Booklet „Requiem Verdi – Donizetti – Britten – Cardoso“, Polymedia Nr. 465 129-2, 1998

Der Vergleich brachte folgende, wichtige Ergebnisse:

1. Beide Kompositionen können als Beispiel für ihre Epoche stehen, da sie typische Elemente ihrer Zeit aufweisen: Die klassische Vertonung durch Mozart wird durch einen strukturierten, gegliederten Aufbau charakterisiert; eine Melodie wird im Verlauf des Stückes weiterentwickelt und dem Text entsprechend leicht variiert. Der farbenreiche, emotionsgeladene Ausdruck der Romantik dagegen trifft genau auf Verdis Komposition zu, in der ein Feuerwerk an Eindrücken und Klangbreiten geschaffen wird.
2. Es finden sich typische Kompositionsmittel der beiden Verfasser wieder. Die galante, leichte Musik Mozarts wird natürlich durch die Ernsthaftigkeit des Themas gebremst, aber dieses Phänomen taucht z.B. auch bei „Don Giovanni“ und einigen Messen auf. Ein anderes Charakteristikum seiner Musik ist das Seufzer-Motiv, das hier besonders häufig Verwendung findet. Bei Verdi hört man hingegen die Liebe zur Oper und ihren Erscheinungen durch: Die Soli erinnern an Arien, im Kontrast zu großen Chor- und Ensemblepartien.
3. Der Umgang mit dem Thema „Tod“ als besonderes Beispiel einer Wort-Ton-Beziehung zeigt die Möglichkeiten auf, Textinhalte musikalisch verschieden umzusetzen. Gleichzeitig wird auch die Bedeutung von Requiem-Vertonungen innerhalb der Musikgeschichte klarer. Sie ziehen ihren Stoff aus dem Text und ihre Mittel aus der jeweiligen Epoche.
4. Wie wichtig äußere Einflüsse sein können, zeigt sich ebenfalls in dieser Arbeit. Die Komponisten besaßen starke subjektive Erfahrungen, die sie in die Musik einfließen ließen. Die Todesnähe (Mozart) bzw. die eigene Trauer (Verdi) waren sicherlich prägend, ohne jene Empfindungen wären vielleicht nicht solch erschütternde Werke entstanden, da Musik immer Gefühle impliziert.

Selbstverständlich lässt der Rahmen der Facharbeit keine vollständige Untersuchung zu, durch den Umfang des Themas konnten einige interessante Aspekte leider nur oberflächlich behandelt werden; Trotzdem ist die Bearbeitung einer solchen Aufgabe sinnvoll. Durch die selbständige Quellenauswahl, die Suche nach passenden Methoden sowie dem Aufstellen von Gliederungskriterien habe ich beim Erstellen der Facharbeit viel über das Requiem als Kompositionsform gelernt, aber auch über Methoden der Analyse und Möglichkeiten der Schwerpunktsetzung. Die verwendete Methodik entsprach meinen Erwartungen, da Textuntersuchung, Höreindruck sowie die geschichtlichen Hintergründe wesentlich zum Verständnis der Werke beitrugen und die Interpretation erleichterten.

Insgesamt stellt der Vergleich eindrucksvoll die verschiedenen Möglichkeiten der Textvertonung dar.

IV. Anhang

Inhalt:

- Zusatzinformationen
- Text des Requiems und Übersetzung
- Notenbeispiele und Partituren
- Quellenverzeichnis
- Einverständniserklärung

1. Erklärungen zu den Fußnoten

Zu 1: Das **Requiem** (lt. „requies“ = „Ruhe“) ist eine Totenmesse, die nach dem ersten Wort des Textes benannt ist und zu den Exequien, den rituellen Gesängen während der Totenbestattung, gehört. Inhaltlich folgt das Requiem biblischen Texten, musikalisch gibt es keine Vorschriften, d.h. es wird mit den Mitteln der jeweiligen Epoche gearbeitet. (vgl. Schülerduden „Die Musik“, hrsg. u. bearb. von Meyers Lexikonred. unter d. Leitung von Gerhard Kwiatkowski, 2., überarbeitete Auflage, Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverl., 1989, S. 315f)

Zu 2: Aufgrund der Entstehungsgeschichte des Werkes (vgl. Seite 16/17) liegen verschiedene Bearbeitungen der Komposition vor. Diese Facharbeit orientiert sich an der **Süßmayr-Fassung**, der am weitesten verbreiteten. Heutzutage setzt sich aber auch immer öfter die Neubearbeitung von Franz Beyer durch.

2. Der Text des Requiems

„Tuba mirum spargens sonum

Per sepulchra regionum

Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura

Cum resurget creatura

Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur

In quo totum continetur

Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit

Quidquid latet apparebit

Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus

Quem patronum rogaturus

Cum vix justus sit securus?“

Freie Übersetzung mit Hilfe des Stowassers (siehe Bibliographie):

Die Posaune wird den sonderbaren Ton über dem Reich der Gräber erklingen lassen und alle vor den Thron zwingen. Der Tod wird erstarren und die Natur, wenn das Geschöpf auferstehen wird, um sich vor dem Richter zu verantworten.

Ein beschriebenes Buch wird hervorgeholt, in dem alles niedergeschrieben ist, und die ganze Welt wird gerichtet. Wenn also der Richter zu Gericht sitzen wird, wird alles, was verborgen war, zum Vorschein kommen, nichts wird ungestraft zurückbleiben.

Was werde ich Elender dann sagen,
welchen Anwalt werde ich fragen,
wenn der Gerechte kaum sicher sein kann?

Quellenverzeichnis

- „Giuseppe Verdi, Messa da Requiem“, Taschenpartitur, Edition Eulenburg No. 975, o. J.
- „Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem KV 626“, Taschenpartitur, Edition Eulenburg No. 954, o. J.
- Schülerduden „Die Musik“, hrsg. u. bearb. von Meyers Lexikonred. unter d. Leitung von Gerhard Kwiatkowski, 2., überarbeitete Auflage, Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverl., 1989
- „Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift: Die Bibel“, Gesamtausgabe, 4. Aufl. der Endfassung, Stuttgart 1987.
- „Stowasser: lateinisch-deutsches Schulwörterbuch“, J.M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch, R. Oldenbourg Verlag, Auflage 1994
- CD „Wolfgang Amadeus Mozart Requiem“, eloquence Nr. 457 925-2, o. J.
- CD „Requiem Verdi – Donizetti – Britten – Cardoso“, Polymedia Nr. 465 129-2, 1998

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und die Stellen der Facharbeit, die im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt aus anderen Werken entnommen wurden, mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Verwendete Informationen aus dem Internet sind dem(r) Lehrer/in vollständig im Ausdruck zur Verfügung gestellt worden.

Oldenburg, den 14. März 99

(Ort, Datum)

Annika Wingbermhle

(Name in Maschinenschrift)

(Unterschrift)

Hiermit erkläre ich, dass ich damit einverstanden bin, wenn die von mir verfasste Facharbeit der schulinternen Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

Oldenburg, den 14. März 99

(Ort, Datum)

Annika Wingbermühle

(Name in Maschinenschrift)

(Unterschrift)