

„To achieve perfect clarity of expression, that is my aim“
 Zum Verhältnis von Tradition und Neuerung in
 Benjamin Britten's „War Requiem“

von Helge Rowold, Berlin

Benjamin Britten hat immer wieder betont, wie wichtig ihm die Klarheit des musikalischen Ausdrucks sei.¹ Wohl auch zuletzt um diesem Anspruch gerecht zu werden, hat Britten in seinen Kompositionen daher dezidiert auf musikalische Formen und Gestaltungsmittel zurückgegriffen, deren Sinn und Gehalt bereits seit langem fixiert waren. Insbesondere Britten's Vokalwerke verdanken ihre Popularität nicht zuletzt jenem Fundus musikalischer Semanteme², der von den Komponisten der Renaissance und des Barock zusammengetragen worden ist: Konditioniert durch Hörerfahrungen mit Alter Musik, konnte das Publikum so leicht Zugang zu Britten's Personalstil finden.

Doch auf welche Weise sucht Britten dem Überkommenen Aktualität zu gewinnen, und inwieweit greifen Altes und Neues dabei komplementär ineinander? Diese Fragen sollen im folgenden anhand des *War Requiem* erörtert werden.

In ihren Konsequenzen für die Dramaturgie dieses Werkes kaum zu überschätzen ist wohl Britten's grundlegende Entscheidung, zwei Textebenen aufzuspannen. Die Tropierung von Abschnitten der *Missa pro defunctis* mit neun „War poems“ des jung gefallenen britischen Dichters Wilfried Owen (1893–1918) findet ihr Vorbild in der Choralmotette der Renaissance ebenso wie in der barocken Choralkantate.

Zwei Textebenen werden zueinander ins Verhältnis gesetzt – sukzessiv und simultan, kommentierend und zitierend; im *War Requiem* aber zudem stets in jenem Spannungsfeld, in dem sich auch das musikalische Geschehen bewegt und aus dem dieses – wie das Assoziationsgeflecht der beiden Textschichten – seine besondere semantische Aufladung gewinnt: im Spannungsfeld zwischen einer Ästhetik, die historische Vorbilder fortführt und sich so dem Vorwurf aussetzt, trotz Auschwitz die Illusion eines zivilisatorischen Kontinuums zu fördern; und einer Ästhetik, die im Dienste einer „Erziehung zur Mündigkeit“ auf den radikalen Bruch mit Überkommenem setzt.

Das *War Requiem* bezieht seine Wirkung aus der Konfrontierung beider Positionen.³ Während aber die „War poems“ – bittere Replik auf die Verheißungen der Liturgie – den bigotten Umgang mit der Religion anprangern und dennoch von einer desperaten Gläubigkeit zeugen, bildet die Musik den Verlust der Unschuld darin ab, daß sie geläufige Konnotationen ihres tradierten Vokabulars in eine fremde Umgebung stellt. Dabei werden Semanteme, die originär erst bei Erfüllung gleich mehrerer Strukturkriterien auch als solche galten, oftmals nur mehr in einer Dimension dargestellt, gleichsam als Nachhall einer verklungenen Tradition.

¹ Hier ist vor allem auf seine Äußerungen gegenüber Murray W. Schafer hinzuweisen, denen auch das Titelzitat entnommen ist: *British Composers in Interview*, hrsg. von Murray W. Schafer, London ¹1963 (S. 118). Weitere wichtige Quellen: Benjamin Britten, *On Receiving the First Aspen Award*, London ¹1964; ders., „Britten looking back“, in: *Musical America* 84 (1964), Heft 2, S. 4; sowie Imogen Holst, *Benjamin Britten*, London ³1980, S. 51 und S. 72.

² Eine Begriffsbestimmung der von Charles S. Peirce entwickelten Kategorien Semantem – Ikon – Index – Symbol gibt Vladimir Karbusickij, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986, S. 17–51.

³ Dies gilt auch für das Opus Britten's, dessen Hauptthema ist die Diskrepanz zwischen Konvention und Bedürfnis, zwischen Ethos und Handeln.

Dies soll ein Blick auf die Melodik veranschaulichen; sie basiert teils auf symmetrischen, teils auf asymmetrischen Skalen,⁴ die in je verschiedenem Maß eine diatonische Diastematik zulassen und so insgesamt drei semantische Ebenen ausprägen:

- non- und pseudodiatonische symmetrische Skalen:
Ebene 1 – Oktatonik (Notenbeispiel 1a und b)
Ebene 2 – Intervallzyklen (Notenbeispiel 2a und b)⁵
- diatonische asymmetrische Skalen:
Ebene 3 – Dur/Moll, Modi⁶ und Pentatonik (Notenbeispiel 3a und b)

Diese Ebenen werden bereits in den ersten Takten exponiert:

Notenbeispiel 1a: „Requiem aeternam“, Beginn, Fagotti, Hörner, Posaunen: $C3_1 + 2$ (Skala aus zwei Kleinterzzyklen auf *Cis* und *D*)

Notenbeispiel 1b: „Libera me“, Ziffer 103, Alt: $C3_0 + 2$ (Skala aus zwei Kleinterzzyklen auf *C* und *D*)

⁴ Dieses Thema behandelten bislang vor allem folgende Studien: Edward J. Lundergan, *Benjamin Britten's War Requiem: Stylistic and Technical Sources*, Diss. University of Texas 1991; sowie Elliot Antokoletz, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs (New Jersey) 1992, S. 510 ff.

⁵ Eine Einführung in das hier verwendete deskriptive System gibt Elliot Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley 1984, S. 68 ff. – Als Britten den im *War Requiem* erscheinenden Skalenstrukturen je eigene semantische Funktionen zuwies, nahm er sich dabei offenbar Bergs Oper *Wozzeck* zum Vorbild, mit der er sich spätestens seit 1933 intensiv beschäftigt hat. In dieser Bühnenmusik entstehen dramaturgische und kompositorische Zusammenhänge zumal durch Transformierung von Intervallzyklen, wobei die so gewonnenen diastematischen Gestalten jeweils als „Leitmotiv“ wirken – von Perle hier definiert als „any characteristic musical idea that occurs in more than one scene and that acquires an explicit referential function in the drama through its association with an extra-musical element“ (George Perle, *The Operas of Alban Berg, Volume 2: Lulu*, Berkeley 1980, S. 94). Zur Konzeption der im *Wozzeck* verwendeten Intervallzyklen vgl. George Perle, „Berg's Master Array of the Interval Cycles“, in: *MQ* 68 (1977), S. 1–30.

⁶ Es ist klar, daß die untersuchten melodischen Gestalten nicht alle Kriterien des mitteleuropäischen Strukturkonzepts „Modus“ erfüllen; wenn eine Melodie wie die in Notenbeispiel 3a wiedergegebene dennoch als phrygisch aufgefaßt wird, so deshalb, weil

- c' Anfangs- und Schlußton ist und dadurch als Finalis wirkt;
- die Tonfolge *des'-c'*, die hier innerhalb der Melodie so ohrenfällig vor einer Zäsur erscheint, als typisch phrygische Schlußwendung gelten darf,
- die kleine Sext oberhalb der Finalis charakteristisches Rahmenintervall phrygischer (und dorischer) Melodik ist.

Knaben I Knaben II

Ad te omnis ca-ro ve-ni-et, ad te omnis ca-ro ve-ni-et,

Notenbeispiel 2a: „Requiem aeternam“, Ziffer 6, Knaben I: C2₀ (Ganztonzyklus auf C)

Dum ve-ne-ris ju-di-ca-re sae-cu-lum per ig-nem.

Notenbeispiel 2b: „Libera me“, Ziffer 105, Sopran – Gerüsttöne (durch X hervorgehoben): C3₀ (Kleinterzzyklus auf C)

Re-cor-da-re Je-su pi-e, Quod sum cau-sa tu-ae vi-ae:

Notenbeispiel 3a: „Dies irae“, Ziffer 40, Alt II: C Phrygisch

Harfe (I. H.)

Tenor-Solo

Bariton-Solo

Viola

Violoncello

Kontrabaß

Let us sleep now, Let us sleep

Notenbeispiel 3b: „Libera me“, Ziffer 127, Kammerorchester, Tenor- und Bariton-Solo: pentatonische Reihe auf D

- Ebene 1: Oktatonik (vgl. Notenbeispiel 1a), hier als grotesker Fauxbordon gegen die übrigen Ebenen versetzt: ortlos, irritierend
- Ebene 2: C3₀-Fragment *c-(es)-fis-a* (Notenbeispiel 4a); hierin einbezogen sind auch die starr deklamierenden Chorstimmen, die sich jeglicher Gebetsgebärde enthalten: Reflex einer Sprach- und Fühllosigkeit im Angesicht namenloser Greuel der Weltkriege und des Holocaust⁷
- Ebene 3: *d*-Moll, ausgeformt durch einen barocken Melodietypus mit dem Ambitus *cis'-b'*, dessen weiteres Charakteristikum die kleine Sext *d'-b'* ist (Notenbeispiel 4b); hier hat Britten die musikalisch-rhetorischen Figuren der *pathopoeia* (als verminderte Sept) und der *exclamatio* (als kleine Sext aufwärts) miteinander kombiniert.⁸ Jene Sanglichkeit, die den menschlichen Stimmen zunächst vorenthalten bleibt, ist hier also ins Instrumentale zurückgedrängt.⁹

Notenbeispiel 4a: „Requiem aeternam“, Beginn: Tuba, Pauke, Glocken, Klavier, Chor: C3₀

Notenbeispiel 4b: „Requiem aeternam“, Beginn: Flöten, Klarinette, Baßklarinetten, Kontrafagott, Streicher: *d*-Moll

Jede dieser Skalenformen dient als musikalischer Index:¹⁰ Während Modi und Pentatonik sich mit der Hoffnung auf ewige Ruhe verbinden (vgl. Notenbeispiel 3), repräsentieren Intervallzyklen – organisierendes Prinzip insbesondere der Partien von Knaben und Orgel – zunächst die sakrale Sphäre, büßen diese Konnotation jedoch am Ende des „Sanctus“ ein¹¹ (Notenbeispiel 5) und erscheinen im „Liberia me“ schließlich ins Gegenteil gewendet: als

⁷ Hierzu vgl. auch Hans-Günther Bauer, *Requiem-Kompositionen in Neuer Musik. Vergleichende Untersuchungen zum Verhältnis von Sprache der Liturgie und Musik*, Diss. Universität Tübingen 1984, S. 27 f. und S. 255.

⁸ Im *War Requiem* läßt sich eine Vielzahl gestischer, onomatopoetischer und figurativer Semanteme nachweisen, die ihr Vorbild in der musikalischen Figurenlehre haben bzw. direkt aus dieser stammen; so der Hiatus (z. B. *d-es-cis*) bei den Worten „libera me“, der sich als Index der „Angst und Not“ etwa in J. S. Bachs Kantate BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* findet.

⁹ Bauer, *Requiem-Kompositionen*, S. 27 f.

¹⁰ Lundergan, S. 168–172.

¹¹ Lundergan, S. 189 f.

Ausdruck von Todesangst (vgl. Notenbeispiel 2b); oktatonische Skalen aber stehen für die zerstörerischen Kräfte des Krieges und des Jüngsten Gerichts (vgl. Notenbeispiel 1b).¹²

The image shows a musical score for the ending of the 'Sanctus'. It consists of four staves: Bariton-Solo, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The Bariton-Solo part begins with a note marked with an 'x' above it, followed by the word 'dried.' written below the staff. The string parts (Viola, Violoncello, and Kontrabaß) have several notes marked with 'x' above them, indicating specific points of interest or emphasis. The score is written in bass clef for the Baritone and Viola, and tenor/bass clef for the Violoncello and Kontrabaß. The key signature has one sharp (F#).

Notenbeispiel 5: „Sanctus“, Ende, Bariton-Solo und Streicher: C3₀ (durch X hervorgehoben)

In der Coda¹³, die den einzigen Tutti-Abschnitt des Werkes und das Schlußgebet umfaßt, findet sich eine polymodale Struktur: Der ersten Verlaufe ebene, dem Kammerorchester und den männlichen Solisten, ist anfangs die pentatonische Skala auf *D* zugeordnet, die schließlich um die Töne *gis* und *cis* erweitert wird. Die so entstandene Skala bildet aber (trotz der Spannung *d-gis-d*) infolge ihrer melodischen Ausformung nicht den (durch die Vorzeichen suggerierten) Tonraum von *A-Dur*, da die Stimmführung weiterhin den Ton *d* als tonikalen Zielpunkt exponiert.

Tatsächlich formt sich in den Kantilenen der Solisten der lydische Modus aus: allerdings nicht durch jene spezifischen melodischen und kontrapunktischen Formeln, die im Gregorianischen Choral und der mehrstimmigen Musik der Renaissance den jeweiligen Modus charakterisieren, sondern einzig durch jenes skalare Kriterium, dem die Disposition der einzelnen Stimmverläufe innerhalb eines mehrstimmigen Satzes seit der Renaissance bis weit ins Barock hinein unterworfen wurde: nämlich das Kriterium des Oktavraumes, den eine Stimme dem jeweiligen Modus entsprechend vorzugsweise durchmißt,¹⁴ und der Diastematik innerhalb dieser Oktave.

¹² Jede oktatonische Skala läßt sich als Gefüge von vier Tritoni deuten (z. B. *c/fis*, *d/gis*, *es/a*, *f/h*); so wird die tradierte Hörauffassung des Tritonus innerhalb der Funktionalharmonik, die Erwartung einer Bewegung hin zu einem tonikal aufgefaßten Folgeklang, gegen sich selbst gewendet. Britten nutzt diese Ambiguität als musikalischen Index des Orientierungsverlustes im Krieg. – Zwar finden sich oktatonische Skalen auch bei Bartók, Stravinskij und Messiaen, doch ist eine Analogie der Konnotationen nicht erkennbar: Weder wirkt die Oktatonik hier folkloristisch, noch läßt sie sich als Messiaens zwölfter Modus deuten.

¹³ Die Coda beginnt bei Ziffer 127: Die Solisten singen „Let us sleep now“, die Knaben treten bei Ziffer 128 (fünf Takte später) als erste mit dem „In paradisum“ hinzu.

¹⁴ Noch Heinrich Schütz spricht in der Vorrede zur *Geistlichen Chor-Music* von den „Dispositiones Modorum“, der Zuordnung verschiedener authentischer oder plagaler Modalräume zu den einzelnen Stimmen: Der Begriff *Modus* wird hierbei auf den Parameter *Oktavraum* eingeeengt.

Hinsichtlich der Partien der männlichen Solisten in der Coda ist hierüber wohl rasch Einigkeit zu erzielen; wie aber verhält es sich mit den Chorstimmen und der Partie des Solo-Soprans? Kann ein Oktavraum festgelegt werden, anhand dessen sich der jeweilige Modalraum einer Stimme ermitteln läßt?

Im Hinblick auf die zweite Verlaufebebene der Coda, die Knaben und Orgel umfaßt, scheint dies für die ersten Takte leicht zu gelingen: Die erste Verlaufebebene hat vor dem Hinzutreten der zweiten ja einen *D*-Modus exponiert, so daß es naheläge, den Quartgang *a'-d''* der Knaben als Bewegung hin zu einem tonikalen Zielpunkt aufzufassen: Dann wäre den Knaben der ionische Modus auf *D* zuzuordnen.

Wie verhält es sich aber mit dem Modalraum der originalen Antiphon „In paradisum“, die im *Graduale Romanum*¹⁵ kanonisiert ist? Es handelt sich um eine mixolydische Antiphon, deren Rahmenintervalle – wie für das authentische Mixolydisch typisch – von der Finalis aus nach oben die große Sext, nach unten der Ganztonschritt sind (Notenbeispiel 6).

Worin weist der Ambitus der Gesangslinie der Knaben (Notenbeispiel 7) nun Parallelen zum Modalraum der originalen Antiphon auf? Vor allem durch die Rahmenintervalle der fünf Phrasen, in die der Vortrag gegliedert ist: Quart (*a'-d''*), große Sext (*a'-fis''*) und Oktav (*e'-e''*). Die große Sext findet sich bereits in der originalen Antiphon; aber auch Quart und Quint sind im Mixolydischen als Rahmenintervalle ober- und unterhalb der Finalis üblich, so daß auch sie auf den Ton *a'* als „Finalis“ der Gesangslinie weisen. Aufgrund der hier innerhalb des

In pa - ra - di - sum de - du - cant te An - ge - li: in tu - o ad - ven - tu sus - ci - pi - ant te Mar - ty - res,
 et per - du - cant te in ci - vi - ta - tem san - ctam Je - ru - sa - lem. Cho - rus An - ge - lo - rum
 te sus - ci - pi - at, et cum La - za - ro quon - dam pau - pe - re
 ae - ter - nam ha - be - as re - qui - em.

Notensbeispiel 6: *Missa pro defunctis*, Antiphon „In paradisum“

In pa - ra - di - sum: de - du - cant te An - ge - li:
 in tu - o ad - ven - tu sus - ci - pi - ant te Mar - ty - res,
 et per - du - cant te in ci - vi - ta - tem san - ctam Je - ru - sa - lem.

Notensbeispiel 7: *War Requiem*, „Libera me“, Ziffer 128, Knaben

¹⁵ GR, S. 107*.

Oktavraums realisierten Diastematik läge allerdings nicht ein mixolydischer, sondern der hypoionische Modus auf A vor.

Für die dritte Verlaufebebene, den neunstimmigen Chorkanon, ergäbe sich auf analogem Wege folgende Modaldisposition:

- Baß I und II: E Hypomixolydisch
- Alt I und II: D Lydisch
- Tenor I und II: G_{is} Lokrisch
- Sopran I und II: A Hypoionisch
- Sopran-Solo: C_{is} Phrygisch

Das Erscheinen des Tones g bzw. dis in Baß, Alt und Sopran läßt sich mit Hexachordwechselln gemäß dem „mi contra fa“-Verbot erklären (Vermeidung des Tritonus als Rahmenintervall beim Quartgang: Alt-Einsatz, Bässe bei „te Martyres“ und „et perducant te“) oder auf die Regel „una nota supra la semper est canendum fa“ zurückführen (Festigung der Melodik bei einer Abwärtsbewegung vom Spitzenton: Soprane bei „sanctam Jerusalem“). Betrachten wir den Modalraum der Knaben als originär, jene der übrigen Stimmen als transpositiones modorum, so fällt auf, daß – bezogen auf den jeweiligen Modalraum – bevorzugt jene Positionen der Skala akzidentuell verändert werden, die auch in mixolydischer Mehrstimmigkeit¹⁶ variabel sind: die Nebennote unter– sowie Terz und Quart oberhalb der Finalis.

Gewiß nicht zufällig ist gerade der Tenor am instabilsten organisiert – lokrisch, so daß die falsche Quinte (bzw. der Tritonus¹⁷) zum charakteristischen Rahmenintervall seines Modalraums wird.

Warum greift Britten gerade in der Coda so deutlich auf das Modalsystem der Renaissance zurück? Hier liefert sicherlich weniger die Skalenstruktur als die historische Konnotation eine Antwort: Musiktheoretiker wie Johannes Tinctoris erklärten die komponierte Musik zu einem Instrument der humanistischen Bildung¹⁸ – die Parallele zu Brittens Berufsethos ist offensichtlich.¹⁹ So liegt es nahe, auch das Schlußgebet aus dieser Perspektive zu deuten.

Der vierstimmige A-cappella-Satz (Notenbeispiel 8) verwendet bis zum Schlußakkord die Töne his, cis, dis, eis, fis, gis, a und ais (in verschiedenen Oktavlagen). Der Ton a tritt dabei ausschließlich in Sopran und Tenor auf, und zwar als obere Nebennote des Tones gis; er wird so eingeführt, daß er sich (in Analogie zum zuvor Gesagten) mit der Regel „una nota supra la semper est canendum fa“ begründen läßt.

Demnach liegt auch hier der lokrische Modus zugrunde, und zwar auf dem Ton His, der den Ton C enharmonisch verwechselt: Der harmonische Raum wird einer maximalen perspektivischen Verschiebung unterworfen, die auf höherer Ebene in die ursprünglichen Koordinaten zurückführt – ein Prozeß, der die zivilisatorische Reifung des Menschen symbolisiert; zwar kennzeichnet die Wahl des Lokrischen, das lange hypothetisch blieb²⁰, diesen Wandel als

¹⁶ Als Beispiel hierfür mag das Konzert „Sehet an den Feigenbaum“ SWV 394 aus der *Geistlichen Chor-Music* stehen.

¹⁷ Zur zentralen Rolle des Tritonus als Semantem innerhalb des *War Requiem* vgl. Hans-Günther Bauer, „Fehler im System‘ als Sinngebung in Neuer Musik“, in: *MuB* 18 (1986), 5 (9/10), S. 463. Er fungiert in je neuem Kontext zunächst „als Gebetsklang, Todessymbol und Reihenstruktur“, um schließlich in der Coda die ihm als Dissonanz „inwohnenden ‚lebenserweckenden‘ Kräfte“ (und damit eine bis dahin ausgeblendete Eigenschaft) wiederzuerlangen.

¹⁸ Daß der komponierten Musik noch zur Zeit der Renaissance eine in erzieherischem wie ethischem Sinne charakterbildende Wirkung zugesprochen wurde, belegt Tinctoris‘ um 1473 verfaßter Traktat *Complexus effectuum musicas*, zugänglich gemacht u. a. durch Johannes Tinctoris. *Opera theoretica*, hrsg. von Albertus Seay (= CSM 22), Bd. 2, Rom 1975.

¹⁹ „As an artist, I want to serve the community“ (Holst, S. 51); „I want my music to be of use to people, to please them, to ‚enhance their lives‘ (to use Berenson’s phrase).“ In: *On Receiving the First Aspen Award*, S. 21 f.; vgl. Anm. 1.

²⁰ Realisiert hat das Lokrische z. B. der belgische Komponist Vic Nees (geb. 1936), Mitbegründer der Neuen Flämischen Chorbewegung, in „Inimicitias ponam“ aus den *Fünf Motetten* (1964). Diese Werke Nees‘ weisen die polyphone Textur der Renaissancemusik auf, wobei die Zusammenklänge nicht funktionalharmonisch oder kontrapunktisch organisiert sind, sondern rein expressiven Kriterien folgen – die Parallele zu Brittens Schaffen ist offensichtlich: das Primat der Melodik.

Sopran
Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - men.

Alt
Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - men.

Tenor
g Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - men.

Baß
Re - qui - e - scant in pa - ce. A - men, A - men.

Notenbeispiel 8: *War Requiem*, „Libera me“, Schlußakte: Chor

utopisch. Zugleich aber verweist das Organum als archaisierende Satztechnik auf die zivilisatorische Errungenschaft der Historizität – des kollektiven Erinnerungsvermögens – als die Grundbedingung allen ethischen Aufschwungs.

Grundton und Quint des *F*-Dur-Schlußakkordes werden durch Rückung erreicht; hier erfolgt also noch mit dem letzten Akkord- zugleich ein radikaler Perspektivwechsel.²¹

Ogleich sich im *F*-Dur-Akkord der Modalraum der *Missa pro defunctis* manifestiert,²² bleibt dieser Verlauf doch in die Zukunft hin offen: Der letzte Klang beschließt das Werk nicht, sondern bildet einen „erratischen Block“ ohne funktionalen Bezug zum Vorausgegangenen – die Frage nach dem Weg in eine friedliche Welt bleibt akut.

²¹ Eine andere Deutung bei Bauer, „Sinnggebung“, S. 459.

²² Weitere Parallelen zum Modalraum der Totenmesse: der *d*- bzw. *F*-Modus im „Requiem aeternam“ (vgl. den Beginn der Psalmvertonung und die Vorzeichnung); der dorische Modus (auf *d* bzw. – als *transpositio modi* – auf *g*) im „Dies irae“.