

*Städtischer
Musikverein
Gütersloh*

Antonín Dvořák
Requiem

op. 89

Sonntag
20. November 1988
19.00 Uhr
Stadthalle Gütersloh

Antonín Dvořák

REQUIEM
op. 89
für Soli, Chor und Orchester

Ausführende:
Wakoh Shimada, Sopran
Liljana Nejščeva, Alt
Ion Tudoroiu, Tenor
Manfred Volz, Baß
Chor des Städtischen Musikvereins
Westdeutsches Sinfonieorchester

Leitung: Karl-Heinz Bloemeke



Antonín Dvořák (1841 – 1904)

Voranzeige:

Montag, 17. April 1989, 20 Uhr
Joseph Haydn
Die Jahreszeiten
Stadthalle Gütersloh

Der Kerl hat mehr Ideen als wir alle. Aus seinen Abfällen könnte sich jeder andere die Hauptthemen zusammenklauben.

JOHANNES BRAHMS

Die Solisten



Wakoh Shimada

Mit der europäischen Musik kam die aus Tokio gebürtige Sopranistin durch Klavierstunden in Berührung. Mit 16 Jahren entschied sie sich, Gesang zu studieren, um Opernsängerin zu werden. Nach dem Abschluß an der Musikhochschule in Tokio übersiedelte sie nach Italien, um dort an der Accademia di Santa Cecilia in Rom weiter zu studieren und debütierte 1978 mit der „Turandot“ von Puccini an der Opera di Roma.

1979 ging sie nach Bielefeld und übernahm Partien in der Aida, Othello und Madame Butterfly. Seitdem lebt sie ununterbrochen in Deutschland und gastierte an zahlreichen Opernbühnen, wie Karlsruhe, Dortmund, Wiesbaden, Mannheim, Darmstadt und München. Ihr Repertoire umfaßt auch Partien aus La Bohème, Tosca, Don Carlos, Don Giovanni, La Traviata und Eugen Onegin.



Liljana Nejcëva

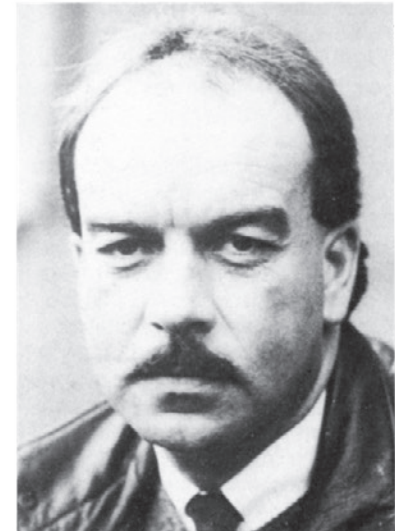
Die Mezzosopranistin wurde im bulgarischen Silistra geboren und erhielt ihre musikalische Ausbildung in Ruse und an der Musikhochschule in Sofia. Ihr erstes Engagement führte sie 1969 nach Leipzig. Von 1973 bis 1978 gehörte sie der Bayerischen Staatsoper München an. Hier erweiterte sie ihr Repertoire um Partien wie „Cherubino“, „Azucena“, „Maddalena“ und „Marina“ (Boris Godunow). Gastspiele führten die Künstlerin nach Kuba und Japan, Berlin und Rom. An der Volksoper Wien sang sie die „Carmen“ und in Teheran war sie als Judith in „Herzog Blaubarts Burg“ zu hören. In Konzerten war sie in München, Rom, Prag und Frankfurt zu hören. Neben der Opernliteratur singt sie auch Oratorienpartien, wie solche aus dem „Stabat Mater“ von Rossini, Verdis „Requiem“ und Mahlers „Lied von der Erde“. Seit der Spielzeit 1980/81 gehört sie dem Ensemble des Nationaltheaters Mannheim an.

Die Solisten



Ion Tudoroiu

Der rumänische Tenor wurde in der Nähe von Bukarest geboren. Nach dem Abitur und Berufsausbildung mit Abschluß entschloß er sich, ein Musikstudium anzuschließen. Er studierte Gesang am Konservatorium in Klausenburg. In Rio de Janeiro, Athen, Moskau und Toulouse war er als erfolgreicher Teilnehmer bei verschiedenen internationalen Wettbewerben zu hören. Seit der Spielzeit 1983/84 ist er als jugendlich-italienischer Tenor am Nationaltheater Mannheim tätig.



Manfred Volz

In Deutschland geboren, erhielt Manfred Volz seine musikalische Ausbildung bei Frau Aga Zeh und bei Prof. Martin Gründler von der Hochschule für Musik und darstellende Künste in Frankfurt/Main. Seit seinem 20. Lebensjahr ist er nicht nur in Deutschland, sondern auch im Ausland zu hören. So nahm er an vielen Festivals teil, wie Berliner Festwochen, Bach-Wochen Ansbach, Flandern-Festival, Festival in Dubrovnik, Mai Musical de Bordeaux. Sein Operndebüt gab er 1979 mit der Titelpartie von Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“. Weiteren Opernverpflichtungen kam er in den Opernhäusern Köln und Essen nach, wie auch an der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf, an den Staatstheatern Saarbrücken, Kassel, Aachen, Krefeld-Mönchengladbach und Gärtner-Platz München. Es gibt von ihm Schallplatteneinspielungen, wie auch zahlreiche Rundfunk- und Fernseh-Aufzeichnungen.

Dvořák trat erst als Vierzigjähriger ins Bewußtsein der musikalischen Weltöffentlichkeit.

Sein Hauptwerk entstand im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, das man etwas vage als das „romantische“, dennoch treffend charakterisiert. In derselben Epoche vollendete sich das Lebenswerk der um 1840 geborenen Komponisten wie Brahms, Bizet, Grieg, Fauré, Mussorgsky, Tschairowsky, Rimsky-Korsakow – eine wahrhaft bunte Reihe. Nichts verbindet sie als ihre musikhistorische Position zwischen den Epochen, nämlich zwischen Wagner, der ein Menschenalter früher entwicklungsgeschichtliche Wegzeichen gesetzt hatte, und der Fin de siècle-Generation der Strauss, Mahler, Debussy, Schönberg, Strawinsky, die zu Mussorgskys „neuen Ufern“ aufbrachen.

Versucht man sein Œuvres mit dem seiner Generationskollegen zu vergleichen, so übertrifft es diese durch Universalität. Wenn sich auch mit Bizets „Carmen“ oder Mussorgskys „Boris Godunow“ keine einzige Dvořák-Oper messen kann, und wenn auf den Gebieten der Symphonie und der Kammermusik im Vergleich mit Brahms-Werken nur dubios um Ränge gestritten werden kann, ist Dvořáks kompositorische Universalität unantastbar. Brahms war die Oper völlig fremd, Bizet und Mussorgsky die Symphonie, Tschairowsky die musica sacra. Außer der Orgelmusik gibt es kein kompositorisches Genre, das Dvořák nicht mit vollgültigen Werken bedacht hätte. In seinem Werk sind nicht nur die instrumentalen und vokalen Formen eines ganzen Jahrhunderts synthetisiert, sondern auch dessen stilistische Strebungen.

Drei Haupttendenzen beunruhigten

und befruchteten die Musik von Dvořáks Zeit. Es waren dies die Antithese von Wagners „unendlicher Melodie“ und Hanslicks Ästhetik der „tönend bewegten Formen“, die Dialektik von „programmatischer“ und „absoluter“ Musik und – am Rande der klassischen europäischen Musikkulturen – die durch außenseiterische Kräfte, namentlich der Slawen (von Chopin, Glinka bis Smetana und Mussorgsky) zugewonnenen Farben, Formen und Fabeln der Volksmusik. In Dvořáks Schaffen fließen alle drei Ströme zusammen. Nicht kraft einer herrisch-überragenden Persönlichkeit, wie es Beethoven oder Wagner waren, vielmehr mit einer entwarfenden, aus Urgründen der Kreativität gespeisten Natürlichkeit. Weder die „Wagnerianer“ konnten Dvořák als Kronzeugen in Anspruch nehmen, obwohl er ein Wagner-Bewunderer war und es in seinem Werk davon deutliche Zeichen gibt, noch die antiwagnerischen „Brahminen“, auch wenn er seinem Freund und Förderer Brahms zeit lebens in persönlicher und ästhetischer Verehrung verbunden blieb. Er ist – auch wenn seine Landsleute schon zu seinen Lebzeiten ihm Verrat an der „fortschrittlichen“ Sache Smetanas vorwarfen – als Schöpfer der „Slawischen Tänze“, der „G-Dur-Symphonie“ und des „Cellokonzerts“ der typische tschechische-nationale Folklorist. Auch im Vergleich mit Smetana, der ihm Prioritäten auf der für das Nationalbewußtsein der Tschechen so wesentlichen Musikbühne, Intellektualität und Geistigkeit im Sinne dessen, was dazumal als progressiv galt, voraus hat.

Doch gilt es, ihn, der von sich als einem „einfachen, echten, böhmischen Musikanten“ spricht, gegen das Klischee vom „tschechischen

Musikanten“ in Schutz zu nehmen, weil darin eine Abwertung der Art anklingt, wie man von „Papa Haydn“ dem biedereren, geistig ein wenig unbedarften, nicht ganz voll zu Nehmenden zu sprechen liebte. Mit Haydn hat Dvořák nicht nur jenes ausschließliche Denken in Tönen gemeinsam, sondern mit dem um ein Jahrhundert älteren verbindet ihn Universalität und – zumindest in der nationalen Musikkultur – pionierhaft Schöpferisches. War Haydn der Vater des Streichquartetts und der klassischen Symphonie überhaupt, so verdankt die tschechische Musik das erste Streichquartett, die erste Symphonie, das erste Instrumentalkonzert dem „Musikanten“ Antonín Dvořák.

„Ich möchte aus der Haut fahren über das, was dem Menschen so ganz nebenbei einfällt“, erklärte Johannes Brahms, dem schließlich auch nicht wenig eingefallen ist. Es ist auch eines der Hauptmomente aller Werke Dvořáks, daß sie nahezu bersten vor immer neuen, immer überraschenden und hinreißenden Einfällen. Vieles glaubt man schon gehört zu haben, ob als Volksweise oder als Kinderlieder. Der abgeklärte Klangzauber seiner Kammermusik, die Pracht der Symphonien, die Wogen seiner Chöre, das Glitzern der Klavierstücke, sind die genial in Melos und Harmonik, in Klang und Rhythmus umgesetzte leidenschaftliche Heimatliebe und Wiedergabe der wirklichen und erträumten Bilder von Land und Volk.

Form und raffinierte Instrumentation beherrschte er meisterhaft. Es wurde oft behauptet, daß er dem Effekt nachliefe und hat dabei nicht gesehen, daß er seine Effekte weniger für sein Publikum als für sich selbst suchte.

Die Komposition von Dvořáks Requiem fällt in eine Zeit sich häufender Ehrungen. Schon 1889 hatte ihm der österreichische Kaiser einen hohen Orden verliehen. Im Jahr darauf wurde ihm von der Universität Cambridge und der tschechischen Universität Prag die Würde eines Ehrendoktors angetragen, und Ende 1890 nahm er eine Professur am Prager Konservatorium an.

Im April 1890 dirigierte er in der Londoner St. James Hall seine klangselige G-Dur-Symphonie. Bereits im März war er auf Einladung Tschairowskys nach Rußland gereist, wo er in Petersburg und Moskau am Dirigentenpult stand und nach seinem eigenen stolzen Bekenntnis einen „großen moralischen Sieg“ davontrug. Auf der Reise nach England hat er auch in Frankfurt Station gemacht, wo er im gleichen Konzert, in dem die damals 70jährige Clara Schumann Chopins f-moll-Klavierkonzert spielte, die Hörer mit seiner Husitska-Ouvertüre hinriß.

Selbst auf dieser Konzertreise – eine Notiz unter den Skizzen ist Indiz dafür – wurde die Arbeit am Requiem nicht unterbrochen. Entstand sein „Stabat Mater“ (1866/67) unter dem Eindruck des Todes seines Töchterchens Josefa, so scheint für die Komposition des „Requiem“ dagegen kein konkreter Anlaß vorgelegen zu haben. Volle 10 Monate arbeitete er nun 1890 an einem Werk, das er schließlich am 6. Oktober 1891 bei einem Chorfestival in Birmingham selbst aus der Taufe hob.

Günter Waegner
Unter Verwendung von „Antonín Dvořák“
(Rowohlts Monographien) und „Musik der
Romantik“ (A. Baumgartner)



Requiem

INTROITUS UND KYRIE

1. Soli und Chor

Requiem aeternam dona eis, Domine;
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus,
in Sion;
et tibi reddetur votum
in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
O Gott,
Dir gebührt ein Loblied in Sion,
Dir erfülle man sein Gelübde
in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet;
zu Dir kommt alles Fleisch.

Kyrie eleison.
Christie eleison.
Kyrie eleison.

Herr erbarme Dich unser.
Christus, erbarme Dich unser.
Herr, erbarme Dich unser.

GRADUALE

2. Sopransolo und Chor

Requiem aeternam dona eis, Domine;
et lux perpetua luceat eis.
In memoria aeterna
erit justus:
ab auditione mala
non timebit.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
In ewigem Gedenken
lebt der Gerechte fort;
vor Unglücksbotschaft
braucht er nicht zu bangen.

SEQUENZ

3. Chor

Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

Tag des Zornes, Tag der Klage
Wird die Welt in Asche zünden,
Wie Sibyll und David künden.

Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.

Welch ein Graus wird sein u. Zagen,
Wenn der Richter kommt, mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen!

4. Soli und Chor

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Alle hin zum Throne zwingen.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Schaudernd sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.



Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus iudicetur.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit;
Nil inultum remanebit.

5. Soli und Chor
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

6. Quartett
Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae,
Ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus,
Redemisti crucem passus:
Tantus labor non sit cassus.

Iuste iudex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Ingemisco tanquam reus,
Culpa rubet vultus meus;
Supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae:
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Treu darin ist eingetragen
Jede Schuld aus Erdentagen.

Sitzt der Richter dann zu richten,
Wird sich das Verborgne lichten;
Nichts kann vor der Strafe flüchten.

Weh! Was werd' ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
Wenn Gerechte selbst verzagen?

König schrecklicher Gewalten.
Frei ist Deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, laß Gnade walten!

Milder Jesu, wollst erwägen,
Daß du kamest meinerwegen,
Schleudre mir nicht Fluch entgegen,

Bist mich suchend müd' gegangen,
Mir zum Heil am Kreuz gegangen,
Mög' dies Müh'n zum Ziel gelangen.

Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üb' in meiner Sache,
Eh' ich zum Gericht erwache.

Seufzend steh ich, schuldbefangen,
Schamrot glühen meine Wangen,
Laß mein Bitten Gnad' erlangen.

Hast vergeben einst Marien,
Hast dem Schächer dann verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.

Wenig gilt vor Dir mein Flehen;
Doch aus Gnade laß geschehen,
Daß ich mög' der Höll' entgehen.

Bei den Schafen gib mir Weide,
Von der Böcke Schar mich scheidet,
Stell mich auf die rechte Seite.

7. Chor
Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

Wird die Hölle ohne Schonung
Den Verdammten zur Belohnung,
Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tief zerknirscht in Herzensreue,
Sel'ges Ende mir verleihe.

8. *Soli und Chor*
Lacrymosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wird erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden.

Huic ergo parce, Deus,
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen.

Laß ihn, Gott, Erbarmen finden.
Milder Jesu, Herrscher Du,
Schenk den Toten ew'ge Ruh. Amen.

2. Teil – ohne Pause –

OFFERTORIUM

9. *Soli und Chor*
Domine Jesu Christe,
Rex gloriae,
libera animas
omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni
et de profundo lacu:
libera eas
de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant
in obscurum;
sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam;
quam olim Abrahae
promisisti,
et semini ejus.

Herr Jesus Christus,
König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen aller
verstorbenen Gläubigen
vor den Qualen der Hölle
und vor den Tiefen der Unterwelt.
Bewahre sie
vor dem Rachen des Löwen,
daß die Hölle sie nicht verschlinge,
daß sie nicht hinabstürzen
in die Finsternis.
Vielmehr geleite sie Sankt Michael,
der Bannerträger, in das heilige Licht,
das Du einstens dem Abraham
verheißest
und seinen Nachkommen.

10. *Soli und Chor*
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus;
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam faciemus:
fac eas, Domine, de morte
transire ad vitam.

Opfergaben und Gebete bringen wir
zum Lobe Dir dar, o Herr;
nimm sie an für jene Seelen,
deren wir heute gedenken.
Herr, laß sie vom Tode hinübergehen
zum Leben.

SANCTUS UND BENEDICTUS

11. *Soli und Chor*
Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus,
qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Heilig, Heilig, Heilig,
Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt
von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.
Hochgelobt sei,
der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

12. *Soli und Chor*
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem sempiternam.

Milder Jesu, Herrschender,
schenke den Toten ewige Ruhe.

AGNUS DEI UND COMMUNIO

13. *Soli und Chor*
Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg
die Sünden der Welt:
gib ihnen die Ruhe.
Lamm Gottes, Du nimmst hinweg
die Sünden der Welt:
gib ihnen die ewige Ruhe.

Lux aeterna luceat eis,
Domine,
cum sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine;
et lux perpetua luceat eis:
cum sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.

Das ewige Licht leuchte ihnen,
o Herr,
bei Deinen Heiligen in Ewigkeit:
denn Du bist mild.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen
bei Deinen Heiligen in Ewigkeit:
denn Du bist mild.

Zum lyrisch-elegischen „Stabat Mater“ ist das Requiem das ernste, düstere Gegenstück ohne die harten Akzente des Schreckens, wie sie sich bei Berlioz und Verdi finden. Dafür herrscht der Ton einer milden, durch tröstliche Episoden aufgehellten Trauer. Nie wieder hat Dvořák eine intensivere Musiksprache gesprochen, als in seinem Requiem. Es ist unüberhörbar, daß er alle seine musikalischen Erfahrungen, einschließlich der Musik Wagners (Tristan-Chromatik), einbringt, um dem Text des Requiems musikalisch gerecht zu werden.

Entgegen der Tradition teilt er den Text in zwei Blöcke, die musikalisch stark voneinander abgehoben sind. Der erste Block (bis Nr. 8 reichend, also bis zum „Lacrymosa“ – Schluß des „Dies irae“) ist beherrscht von der grandiosen Rache-Utopie des Jüngsten Gerichts, von Schmerz, Trauer und von Angst und Schrecken. Die Bilderwelt des Jüngsten Gerichts fordert das Äußerste musikalischer Phantasie. Dem gegenüber wird der Grundton im zweiten Block (Nr. 9–13) entschieden heller und vor allem der tschechische Tonfall der Musik stärker. Der Weg des Requiem-Textes von Trauer zum Trost ist auf diese Weise einfach und unmittelbar einleuchtend in der formalen Anlage des Werkes eingetragenen. Ganz in der Tradition Wagners stehend, verleiht Dvořák dem Werk eine innere Einheit durch Verwendung eines Leitmotivs, das eine charakteristische Abwandlung des B-A-C-H-Motivs darstellt und den Charakter eines Todes- und Schmerzenssymbols darstellt. Mit der Halbtonumkreisung des Tones „f“ von oben und unten, also der chromatischen Umspielung der Dominante, hat es einen schwebenden, offenen Charakter, wo-

durch die eher lyrisch-intime Grundhaltung des Werkes in diesem Motiv gleichsam quintessenartig festgehalten ist.



Die 13 klar voneinander abgesetzten Stücke, beteiligen alle – mit der einen Ausnahme des Soloquartetts „Recordare“ – den Chor, wobei sich in den meisten Nummern solistische mit chorischen Partien verflechten.

Das Werk beginnt mit dem von den Violinen unbegleitet intonierten Leitmotiv. Von den Bässen verstärkt, sinkt es schrittweise in die Tiefe und wird von einem Dominantseptakkord in F aufgefangen. Dann setzt der Chor in gedämpftem b-moll, in tiefer Stimmlage, mit der Fürbitte „Requiem aeternam dona eis, Domine“ ein, von der sich der quadernhafte Lobgesang „Te decet hymnus“ kontrastreich abhebt. Lichtströme scheinen zu den Worten „et lux perpetua luceat eis“ herauszufluten. Auch das „Kyrie eleison“ wird beim ersten Erklängen im flüsternden Piano auf dem klagenden Halbtonmotiv gesungen, bevor es in einem vierstimmigen a cappella-Satz zu einer überraschenden Wendung nach B-Dur gesteigert wird, die die Blechbläser des Orchesters strahlend bestätigen.

Der zweite Satz, Graduale, ist musikalisch nur ein kurzes Intermezzo, dessen Melos der Solosopran aus dem Halbton-Leitmotiv entwickelt. Der Frauenchor stützt die Solostimme durch zarte Harmonien, der Männerchor fügt einen zehntaktigen a-cappella-Satz an, der das b-moll-Stück in G-Dur ausklingen läßt.

Mit scharfem Kontrast setzt die Sequenz „Dies irae“ ein, die der

Komponist in sechs Sätze zerlegt hat. Zu tumultuöser Orchesterthematik singt der Chor in Oktaven eine einfache, alten Chorklang nachahmende Melodie. Die Stimmführung bleibt den ganzen Satz hindurch einfach. Er verklingt in schauerndem Pianissimo.

Zu Beginn des „Tuba mirum“, des Posaunenrufs zum Jüngsten Gericht, benutzt Dvořák das Leitmotiv als instrumentale Einleitung von beklemmender Verlassenheit. Dreimal, jeweils um einen Halbton höher, erklingt der gleichsam einsame Ruf der traditionell vom Text geforderten – aber nicht wie bei Verdi oder Berlioz schmetternden – Trompeten, bevor die Streicher das Thema melodisch ausgreifender übernehmen. Doch dann bleibt die musikalische Entwicklung auf einem Klang stehen, der direkt aus dem Requiem von Berlioz stammt: die Kombination eines einsamen hohen Flötentons mit der tiefen Lage der Posaune. So ist die Vision des anbrechenden Jüngsten Tages in wenige Takte voll einfachster musikalischer Symbole gefaßt. Soloalt und -baß fahren in der Schilderung des Gerichtes fort. Auf das aus Motivfetzen und Pausen gefügte, in Harmonik und Stimmführung befremdliche, stockende „Quid sum miser“ folgt das solistisch besetzte „Recordare“. Den ersten Block beschließen in lebendiger Kontrastspannung und mit Klangvisionen von erregender Aufgewühltheit das „Confutatis maledictis“ und „Lacrymosa“.

Dvořáks Verwurzelung in der heimischen Folklore gibt sich schließlich in der warm getönten Lyrik des „Offertorium“ kund. Die ein wenig konventionell geratene Chorfüge „Quam olim Abrahae“ fußt auf einem böhmischen Kirchenlied, das zu Lebzeiten

Dvořáks noch immer gesungen wurde. Das folgende „Hostias“ ist thematisch eng mit dem Offertorium verbunden. Der Solobaß eröffnet es mit der Offertoriumsmelodie „Domine Jesu Christe“ und in der Fortführung durch Alt, Sopran und Tenor, im verhaltenen Klang der eingeschobenen Chorsätze „Fac eas“ entfaltet sich ein Überfluß zarter harmonischer und instrumentaler Reize. Der fugenähnliche Chor „Quam olim Abrahae“ wird als Abschluß auch dieses Teiles wiederholt.

Zeugnis für den Gestaltungsreichtum des „Requiem“ ist auch die zwölfte Nummer der Partitur, das „Pie Jesu“. An den stellenweise fünfstimmigen a cappella-Satz in g-moll, dem eine von drei Solostimmen intonierte Coda in G-Dur angehängt ist, schließt sich das reich ausgestaltete „Agnus Dei“ in der Haupttonart b-moll an. Das Halbtonmotiv, das das ganze Werk durchzog, meldet sich noch einmal nachdrücklich zu Worte, trägt höchst sinnfällig zur formalen Abrundung des Werkes bei und wird so zum wahren Hauptmotiv erhoben.

Günter Waegner

Die Werkbeschreibung erfolgte unter Zuhilfenahme von Textbeiträgen aus Reclams Chormusik- und Oratorienführer und dem Begleittext (Dietmar Holland) zu einer Prager Aufnahme 1984 und zu einer Teldec-Einspielung.

Abb. Seite 8 und 10:

Michelangelo „Das Jüngste Gericht“ Rom, Sixtinische Kapelle.