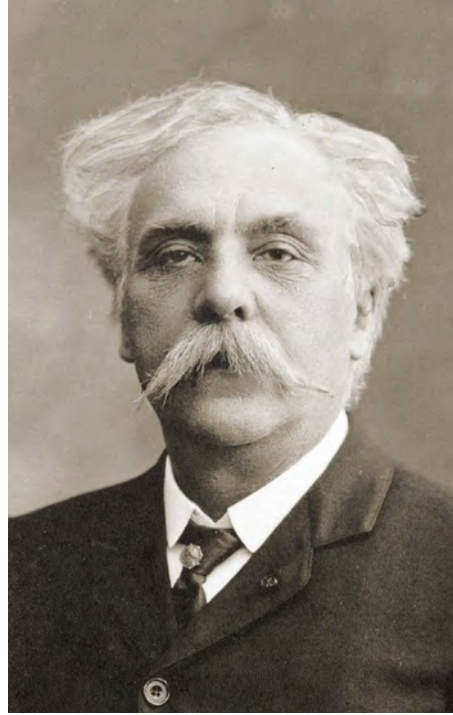




Johannes Brahms (1833-1897)
Aufnahme um 1866



Gabriel Fauré (1845-1924),
Aufnahme von 1905

„So empfinde ich den Tod:
eher als freudige Erlösung und glückliches Streben
nach dem Jenseits und weniger als schmerzvollen Weg.“

Gabriel Fauré, 1902

BRAHMS TRIFFT FAURÉ

Eine Gegenüberstellung von Werken des Norddeutschen Johannes Brahms und des zwölf Jahre jüngeren Südfranzosen Gabriel Fauré in einem Konzertprogramm bezieht ihre Berechtigung aus einer Seelenverwandtschaft dieser beiden Komponisten.

Was bei allen Gegensätzen zwischen deutscher und französischer Kultur und Tradition sofort als gemeinsamer Zug auffällt, ist die introvertierte, kammermusikalisch intime Grundausrichtung: die intuitive Attraktion der geheimnisvollen Welt der Unterquint-Verwandtschaften, also generell eine bevorzugte Ausrichtung der Harmonik nach innen, weg von der Ambition, die Welt auf geradlinigem Weg zu erobern. In dieser Grundhaltung haben sie auf unspektakuläre Weise Neuland betreten und immer weiter verfeinert. Keiner von beiden galt seinerzeit als Neuerer, sie wurden dem bewahrenden Lager zugeordnet, das sozusagen die Stille dem Lärm vorzog – soweit man das von einem Musiker behaupten kann... Doch dann sind da die unübersehbaren Unterschiede: Der Deutsche Brahms ist symphonisch ambitioniert und hört es bei allem Understatement nicht ungern, dass er es sei, der auf dem von Beethoven vorgezeichneten Weg weiterschreite – er, der sich mangels besserer Alternativen als Bannerträger der Konservativen instrumentalisieren ließ. Sein symphonisches Drama ist gewichtig, geboren aus Mühen und Schwermut, und eine gewisse Bitterkeit scheint immer wieder durch, ein „umsonst, vergeblich, unerlöst“, dem er mit allem Elan trotz. Fauré war viel bescheidener in der kontrapunktischen Finesse und dem Willen zur großen Form. War Brahms' Naturell nordisch dunkel und herb, auch in der Extraversion noch stets spürbar geprägt von herbstlicher Empfindung, so war Faurés natürlicher Ausdruck licht, heiter und von schwereloser Anmut, auch da, wo er die dunklen Aspekte hervortreten ließ.

Brahms: Tragische Ouvertüre d-Moll op. 81 (1880)

Beethoven schrieb seine Fünfte und Sechste Symphonie gleichzeitig – gegensätzliche Werke, die den schicksalhaft tragischen und den naturliebend heiteren Charakter seines Schaffens in exemplarischer Weise dokumentieren. Nicht anders erging es Brahms, als er in kleinerem Maßstab im Sommer 1880 in Bad Ischl unmittelbar im Anschluss an seine Akademische Fest-Ouvertüre op. 80 die Tragische Ouvertüre op. 81 komponierte: „Bei der Gelegenheit konnte ich meinem melancholischen Gemüt die Genugtuung nicht versagen – auch eine Trauerspiel-Ouvertüre zu schreiben!“ Der endgültige Titel war nichts weiter als eine akademische Verlegenheitslösung, und im September 1880 ließ er Bernhard Scholz anlässlich eines Konzerts in Breslau wissen: „Du kannst für den 6. Januar noch eine dramatische oder tragische oder Trauerspiel-Ouvertüre aufs Programm setzen. Du siehst, auch diesmal kann ich keinen Titel finden; kannst Du helfen?“ Immerhin hatte er nunmehr seinen gewichtigen Beitrag

in der Nachfolge Beethovens und Mendelssohns zum Genre der Konzert-Ouvertüre geleistet.

Reine Spekulation war die Behauptung von Brahms' Biograph Max Kalbeck, die Tragische Ouvertüre – und mit ihr die Mittelsätze der Dritten Symphonie – seien für eine geplante Bayreuther (!) Aufführung von Goethes „Faust“, die sich dann zerschlagen habe, geschrieben worden. Brahms selbst hat jeglichen außermusikalischen programmatischen Hintergrund ausdrücklich verneint. Bei der Uraufführung am 26. Dezember 1880 in Wien unter Hans Richter wurde die Tragische Ouvertüre sehr distanziert aufgenommen und hat sich erst im Lauf der folgenden Jahre allmählich im Konzertsaal durchgesetzt. Schon die eröffnende Akkordfolge mit dem Verzicht auf den Dominant-Leitton cis (stattdessen erklingt die leere Quint a–e, aus der ein c hervorgeht) ist symptomatisch für den – im Gegensatz zu Beethoven! – plakativ zwingender Kadenzierung abgewandten Reifestil Brahms'. Wie weit das Spektrum ist, das die duale Spannungsgenerierung der Sonatenform einem freien Geist offeriert, lässt sich an diesem Satz eindrücklich studieren, bis hin zur in halbem Tempo zu nehmenden Episode in der Reprise. Es ist in unverkennbar Brahms'scher Manier ein heroisches Aufbäumen gegen die Übermacht des Elegischen, in kraftvoller Resignation schließend – so ganz anders als bei Beethoven, wo, wie etwa in der Coriolan-Ouvertüre, das Lyrische dem dominierenden heroischen Grundzug entgegenzutreten der wesentlich kontrastierende Zug ist.

Brahms: Schicksalslied von Friedrich Hölderlin für Chor und Orchester op. 54 (1871)

Nach der Vollendung seines zentralen geistlichen Werks, des „Deutschen Requiem“ op. 45, komponierte Brahms einige weniger bedeutende Werke für Chor und Orchester, wie die Kantate „Rinaldo“ oder das patriotische „Triumphlied“. Im Sommer 1868, nach der erfolgreichen Uraufführung des „Deutschen Requiem“ am Karfreitag desselben Jahres in Bremen, besuchte Brahms seine Freunde Albert Dietrich und Carl Reintaler, und Dietrich zufolge „fahren wir nach Wilhelmshaven, Brahms interessierte es, den großartigen Kriegshafen zu sehen.

Unterwegs war der sonst so muntere Freund still und ernst. Er erzählte, er habe am Morgen im Bücherschrank Hölderlins Gedichte gefunden und sei von dem Schicksalslied auf das Tiefste ergriffen. Als wir später nach langem Umherwandern und nach Besichtigung aller interessanten Dinge ausruhend am Meere saßen, entdeckten wir bald Brahms in weiter Entfernung, einsam am Strand sitzend und schreibend.“

Die Fertigstellung zog sich über drei Jahre hin. Zur Uraufführung kam das „Schicksalslied“ am 18. Oktober 1871 in Karlsruhe unter Hermann Levi. Die unerlöst duale Form des Gedichts von Hölderlin – erst die ewige Stabilität und Klarheit der göttlichen Welt, dann das wechselhafte Leidenschaos der menschlichen Welt – befriedigte Brahms gar nicht, und so fügte er dem dramatischen c-Moll-Allegro mit der Beschreibung der menschlichen Realität eine rein instrumentale C-Dur-Wiederaufnahme des „langsam und sehnsuchtsvoll“ vorzutragenden ersten Teils an, als versöhnenden Schluss. Brahms an Reintaler: „... der Chor

schweigt im letzten Adagio. Es ist eben – ein dummer Einfall oder was Du willst, aber es lässt sich nichts machen. Ich war so weit herunter, dass ich dem Chor was hineingeschrieben hatte; es geht ja nicht. Es mag so ein misslungenes Experiment sein, aber durch solches Aufkleben würde ein Unsinn herauskommen. Wie wir genug besprochen: ich sage ja eben etwas, was der Dichter nicht sagt, und freilich wäre es besser, wenn ihm das Fehlende die Hauptsache gewesen wäre.“ Welche Weltanschauung auch immer dahinterstand, hat Brahms damit die (unerbittlich den Gegensatz für sich bestehen lassende) Form des Gedichts wortlos zugunsten einer schlüssigen musikalischen Form erweitert – „Am liebsten möchte ich den Chor nur ‚ah‘ singen lassen, quasi Brummstimmen.“ – und der Welt neben der Alt-Rhapsodie ein weiteres unvergängliches Meisterwerk im Gefolge seines „Deutschen Requiem“ geschenkt.

Gabriel Fauré und die weibliche Seite der Musik

Gabriel Urbain Fauré ist das Paradebeispiel eines Komponisten, dessen Musik seit jeher äußerst beliebt und viel gespielt ist (wenngleich es sich eher um einen kleinen Ausschnitt seines Œuvres handelt, womit er allerdings keine Ausnahme darstellt), dessen Name jedoch kaum je erwähnt wird, wenn es darum geht, die „großen“, wirklich „einflussreichen“ Meister des Fachs zu nennen.

GEIGEN- UND BOGENBAU



Hermann + Stefan Wörz
Geigenbaumeister
Kreittmayrstr. 23
80335 München
Tel. 525988
Fax. 5236886



Markus Wörz
Bogenbaumeister
Kreittmayrstr. 17
80335 München
Tel. 5231240
Fax. 5231179

Neubau und Reparaturen von Streichinstrumenten und Bogen
Vermietung von Streichinstrumenten

Geschäftszeiten:
Dienstag bis Freitag von 8.30 bis 13.00 Uhr und 14.30 bis 18.30 Uhr
Samstag von 9.30 bis 13.00 Uhr – Montag geschlossen

Dabei gibt es nur wenige, die bis heute einen so nachhaltigen Einfluss ausüben wie er. Die Auswirkungen reichen von seinen unmittelbaren Nachfolgern, wie etwa Maurice Duruflé mit seinem wunderbaren, viel zu unbekanntem Requiem, bis hin zu heutigen Populärkomponisten. Karl Jenkins' Requiem beispielsweise, und damit der darin angesprochene Affekt, ist ohne das Vorbild Fauré unvorstellbar.

Faurés Musik passt nicht in die Linearität einer auf dem Fortschrittsgedanken basierenden Musikgeschichtsschreibung. Man hat viel über die Dominanz des Männlichen geschrieben. Diese zielstrebige Linearität als männliches Attribut zu diagnostizieren, ist sehr naheliegend. Das Maskuline in der Harmonik spricht sich in der Zielgerichtetheit des Dominantischen, der Zuspitzung und Ausreizung der bezwingenden Grundspannung zwischen Oberquinte und Grundton aus, sei dies nun in einem so klaren diatonischen Bezug wie bei Händel, Beethoven oder später Carl Nielsen, oder in der leidenschaftlich aufbegehrenden Chromatik eines Schumann, Wagner oder Richard Strauss. Die slawische Musik wich immer etwas ab von dieser geradlinigen, insbesondere für die deutsche Musik so typischen Ausrichtung. Aber auch Schubert und Brahms waren bereits fasziniert von anderen, flexibleren Formen der Tonverwandtschaft. Fauré war viel mehr angezogen von der Musik Wagners, derentwegen er viele Reisen unternahm, und doch haben sich die Kenner gewundert, dass dies so geringen Niederschlag in seinem Schaffen fand.

Seine Musik ist unmittelbarer Ausdruck von Anschmiegsamkeit, Fürsorglichkeit, Intimität, und von ungreifbarem Zauber. Sie erscheint in ihrer elastischen Anmut und absichtslosen Schönheit wie ein Symbol des Weiblichen in uns. Sie ist nicht in der Intention geschrieben, sich zu behaupten innerhalb der Konkurrenz.

Wer die magische Welt Gabriel Faurés mit ihren so eigentümlichen wie grazil fließenden modalen Wendungen kennenlernen möchte, sei exemplarisch auf Stücke wie die Pavane op. 50, die Sicilienne aus der Schauspielmusik zu „Pelléas et Mélisande“ oder das Requiem verwiesen. Diese Musik ist äußerst bekannt, und es kann nur erstaunen, wie wenig Beachtung daneben nach wie vor ihr diskreter, innerlich aristokratischer und äußerlich bescheidener Schöpfer findet, der sich lediglich als durchlässiger Mittler empfand und verstand und nicht als Macher und Anführer, um den sich der Rest der Welt zu drehen hat.

Fauré: Messe de Requiem op. 48 (1877/1887–91/1900)

Mehr noch als das zwei Jahrzehnte zuvor vollendete „Deutsche Requiem“ von Johannes Brahms ist Faurés „Messe de Requiem“ eine bis dahin singuläre Erscheinung unter den Totenmessen. Die „Dies irae“-Sequenz, stets zentraler Bestandteil der Vertonungen und bei den prägenden Gattungsvorbildern Cherubini, Mozart, Berlioz oder Verdi tönendes Sinnbild des unbestechlichen Tages der Abrechnung mit einschüchternder Wirkung auf die verlorenen Seelen, hat ihre suggestive Macht verloren und taucht nur noch als machtvolle textliche Reminiszenz innerhalb des „Libera me“ auf. Es geht Fauré überhaupt nicht um die Schrecken

des Todes, sondern um die transzendente Verklärung: „Die Kunst, und vor allem die Musik, hat für mich vor allem die Aufgabe, uns so weit wie möglich über die Realität hinauszuheben.“

Mit 20 Jahren wurde Fauré Organist in Rennes, wo im Jahr darauf erstmals sein „Cantique de Jean Racine“ erklang. Ab 1870 folgten vier weitere Anstellungen an Pariser Kirchen, ehe er 1877 auf Empfehlung von Gounod und Saint-Saëns Maître de chapelle an der Pariser Madeleine wurde, wo er anschließend noch von 1896 bis 1905 als Titularorganist wirkte. Umso erstaunlicher, bei vier Jahrzehnten Kirchendienst, dass er mit der Messe basse und dem Requiem nur zwei größere Sakralkompositionen verfertigte. Weniger erstaunlich freilich, wenn man die prosaische Reaktion des Pfarrers auf die Uraufführung des Requiems im Januar 1888 heranzieht: „Sehen Sie, Monsieur Fauré, wir benötigen all diese Neuerungen nicht. Das Repertoire der Madeleine ist reichhaltig genug, geben Sie sich damit zufrieden.“

Bereits 1877 hat Fauré eine erste Fassung des „Libera me“ komponiert. 1887 vollendete er eine erste Fassung des Requiems, ohne „Offertoire“ und „Libera me“, und ohne Blasinstrumente, die am 16. Januar 1888 erstmals unter seiner Leitung erklang. 1889 schrieb er das „Offertoire“, dem die Überarbeitung des „Libera me“, nunmehr unter Einfügung des „Dies irae“-Zitates, folgte. Er schloss 1890 einen Vertrag mit dem Verleger Hamelle, doch dieser hatte Wünsche bezüglich einer größeren und geläufigeren Orchesterbesetzung, und so zögerte sich die Fertigstellung der Partitur bis 1900 hinaus. Wir wissen, wie schwer es Fauré fiel, für das große Orchester zu schreiben, und es ist sehr wahrscheinlich, dass die endgültige Fassung – wie auch die Orchestration seiner beliebten Schauspiel-Suite zu Maeterlincks „Pelléas et Mélisande“ – von der Hand seines Schülers Jean-Jules Roger-Ducasse (1873–1954) stammt, die Fauré absegnete. Eine Amateur-Aufführung dieser heute gebräuchlichen größer besetzten Fassung, die sogleich im Druck erschien, fand am 6. April 1900 in Lille statt, bevor Paul Taffanel mit 250 Musikern am 12. Juli im Pariser Palais du Trocadéro im Rahmen der Weltausstellung die höchst erfolgreiche offizielle Uraufführung leitete, die den weltweiten Siegeszug des Werkes einleitete. Fauré ließ daraufhin wissen, dass er, was die beiden Solisten betrifft, eine kantorenhafte, nicht zu kräftige Bass-Baritonstimme und eine leichte, gleichfalls nicht opernhafte Sopranstimme wünschte. Dafür erbat er sich, umso mehr, da es der dunklen Grundfärbung wegen nur eine Violinstimme und stattdessen zwei Bratschenpartien gibt, eine möglichst große Bratschenbesetzung (mindestens zehn Spieler). Die um 1900 in Frankreich übliche Aussprache des Lateinischen ergibt eine weichere und fließendere Artikulation des Textes als die heute oft verwendete ‚italienische‘ und entspricht damit Faurés musikalischen Tonfall. Das Werk wird daher heute Abend in dieser originalen Diktion gesungen. Der gern vermutete biographische Bezug des Requiems übrigens – Faurés Vater starb vor, seine Mutter nach Fertigstellung der ersten Fassung – ist hinfällig, denn es „entstand einfach so ... aus Vergnügen, wenn ich so sagen darf!“

Christoph Schlüren