

Zu den Konzerten des Singkreises Wohlen und des Projektchors SMW Frick vom

- **Freitag, 4. Oktober 2024 in Elbeuf (Frankreich),**
- **Sonntag, 3. November 2024 bei den Mendelssohnfesttagen in Aarau und**
- **Samstag, 23. November 2024 und Sonntag, 24. November 2024 in der Kirche Wohlen**

- **Chorwerke von Gabriel Urbain Fauré,**
- **Orgelwerk von César Auguste Franck,**
- **Orchesterwerke von**
 - **Felix Mendelssohn Bartholdy,**
 - **Max Bruch,**
 - **Peter Illjitsch Tschaikowsky und**
 - **Gustav Mahler**

Zu Gabriel Fauré (1845-1924)**Musikalische Spätfolgen einer Nähmaschine und Fernwirkungen eines Bildes**

Claude Monet konnte 1886 nicht wissen, was er mit seinem Gemälde *Champ de tulipes à Haarlem* alles anrichten würde. Bei einer Auktion stritten sich ein hochadeliger Prinz um die 50 und die 20jährige Erbin eines Erfinders und Abenteurers um sein Bild und trieben den Preis in schwindelerregende Höhen. Der bereits ziemlich verarmte Prinz vermochte schliesslich nicht mehr mitzuhalten; die junge Frau gewann die Ausmarchung. Der Prinz war ziemlich sauer auf die junge Rivalin.

Ein halbes Jahrzehnt später feierten Ende 1893 eine junge Lesbe und ein reiferer Schwuler ihre Vermählung. Die Ehe wurde glücklich: Beide waren grosse Musikliebhaber; sie brachte das Geld, er den Namen und ein leidlich gutes Talent zum Komponieren. Und Monets Bild hatten sie so nun beide. Als Prinz Edmond de Polignac, Sohn eines früheren französischen Premierministers, 1901 starb, setzte die Tochter des Nähmaschinenpioniers Issac Merrit Singer, Winnaretta Singer de Polignac das Mäzenat während weiterer vier Jahrzehnte allein fort. Zur Wiederverheiratung ermuntert hatte sie Comtesse Élisabeth Greffulhe de Riquet de Caraman-Chimay. Marcel Proust verewigte sie in seinem Roman *A la recherche du temps perdu* als Herzogin von Guermantes. Elisabeth Greffulhe, Tochter einer adligen Schülerin Clara Schumann-Wiecks, empfing ihrerseits Gabriel Fauré seit Jahren in ihrem breit frequentierten Pariser Salon und kannte die Nöte zeitgenössischer französischer Komponisten. Sie gründete 1890 *La Société des Grandes auditions* und präsidierte sie - damals sensationell - als Frau auch gleich selbst. Die société sollte Komponisten unterstützen statt wie Propheten im eigenen Land ablehnen. Dies kam jenen französischen Komponisten zugute, die nach der Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg 1871 die die *Société Nationale de Musique* gegründet hatten.

Winnaretta Singer Princesse de Polignac hatte Gabriel Fauré ihrerseits wie manche anderen Musiker (Emmanuel Chabrier, Vincent d'Indy, Igor Strawinsky, Manuel de Falla) bereits als ledig kennen gelernt. In Winnarettas Salon begegnete Fauré auch der Sängerin und Komponistin Pauline Viardot-Garcia, der Dichterin George Sand, dem russischen Dichter Ivan Turgeniev, den Schriftstellern Ernest Renan, Gustave Flaubert und später auch Marcel Proust.

Monet entsprach mit seinem neuen Stil, dem Impressionismus, auch den musikalischen Bestrebungen Gabriel Faurés. Die beiden begegneten einander in Winnarettas Salon in Paris. Was Monet mit Leinwand und Pinsel kreierte, setzte Fauré seit 1881 zunehmend musikalisch um. Er hatte 1879 seinem Freund und Lehrer Camille Saint-Saëns die *Ballade* Fis-Dur op. 19 = N 56 gewidmet, und Franz Liszt hatte Fauré ermutigt, sie zu orchestrieren. Bei einem Zusammentreffen zu dritt mit Camille Saint-Saëns Mitte Juli 1882 in Zürich ermunterte Franz Liszt den jungen Fauré, seine Kompositionsweise in dieser Richtung weiterzuentwickeln. Dementsprechend reduzierte Fauré die Konturen seiner Musiksprache in Liedern, Klavierstücken, geistlichen Werken und Kammermusik hin zu «verschwommen» fließenden, «flüchtigeren», dunstartigen, umso eindringlicher seelisch berührenden Eindrücken. Dies war die Geburt des musikalischen Impressionismus, der praktisch zeitgleich dem malerischen Impressionismus eines Claude Monet oder Edgar Degas entsprach und musikalisch jüngere Tonschöpfer wie Claude Debussy oder Maurice Ravel inspirieren sollte. Die Präzision früherer Tage war im Zeitalter der Daguerrotypie entbehrlich geworden: Maler ersetzten nicht mehr die fehlende Photographie; wichtiger wurde, was Bilder in der Seele des Betrachters auslösten. Nicht anders erging es der Musik, als das Grammophon entwickelt wurde: Sie wurde stärker zum Abbild des Innenlebens.

Eine ebenso grosse Rolle spielte der Eisenbahnbau: Europas Ebenen waren seit 1860 in einem Bruchteil der Zeit zu durchqueren, den dieselbe Reise noch wenige Jahrzehnte zuvor in Anspruch genommen hatte. Auch Maler, Komponisten und Dichter waren nun ungleich mobiler geworden.

So überrascht es nicht mehr, dass mit Ausnahme Mendelssohns alle Komponisten einander begegnet sind, deren Werke in diesem Konzert erklingen. Mendelssohn gehört zur vorangegangenen Generation; ihm konnte keiner der anderen Komponisten begegnen; aber er war seit dessen Internat in der Ecole Niedermeyer Faurés Vorbild.

Faurés Oeuvre zeigt uns einen Meister der Stimmung. Es ist kein Zufall, dass Fauré je 13 Nocturnes und Barcarolles komponierte; im Genre ersterer fing er Abendstimmungen ein, in den Gondelliedern kommt seine Vorliebe für das Leben am Wasser zum Ausdruck. Faurés Impressionismus gestaltet den Übergang von der Romantik zur modern-klassizistischen Sachlichkeit.

Gabriel Fauré: *Cantique de Jean Racine* Des-Dur für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel op. 11 (1863/1864)

Faurés Frühwerk entstand 1863 noch während seiner Internatsjahre an der Ecole Niedermeyer in Paris. Es vertont einen ambrosianischen Gesang in der Nachdichtung Jean Racines aus dem Brevier (dem kirchlichen Stundengebet), ist also Kirchenmusik in spezifisch französisch-weltlichem Klang. Derweil die französischen Ultramontanisten und mit ihnen der Kirchenstaat des Papstes zu dieser Zeit mit einer von Marienerscheinungen und Wundern geprägten Gegenwelt des Glaubens die Deutungshoheit gegenüber den säkular-naturwissenschaftlichen Errungenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts zurückzueroberten suchten, reihte sich Fauré damit bereits als Teenager bei den kritischen Kirchenmusikern ein, die dem römischen Zentralismus die regionalen Sondertraditionen entgegenstellten und hochhielten.

Gabriel Fauré: *O salutaris hostia* für Bariton und Orgel op. 47 Nr. 1 (1887/1888)

Auffälligerweise vertonte Gabriel Fauré den Hymnus *O salutaris hostia* anders als viele seiner französischen Komponistenkollegen des 19. Jahrhunderts nur ein einziges Mal, obwohl er doch bis zu seiner Wahl zum Direktor des Pariser Konservatoriums 1905 Jahrzehnte lang vor allem Kirchenmusiker gewesen war. Er gleicht damit den berühmten Kirchenmusikern des deutschsprachigen Raums, welche die von Thomas von Aquino 1263 für das neu geplante Fronleichnamfest gedichteten beiden Schlusstrophen des Laudesgebets jeweils allerhöchstens einmal im Leben in Töne zu setzen pflegten.

Gabriel Fauré: *Tu es Petrus*. Chormotette C-Dur für Bariton, vierstimmigen gemischten Chor und Orgel N 28a (1872)

Gabriel Fauré scheint die Motette *Tu es Petrus* als Gebrauchsmusik erachtet zu haben; eine Opuszahl dachte er ihr nicht zu. Zunächst fällt auf, wie selten selbst katholische Komponisten die Worte aus dem Matthäus-Evangelium (16,16-18) vertonten: «*Du bist Petrus, und auf diesem Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Pforten der Hölle werden sie nicht überwältigen; alles, was Du binden wirst auf Erden, wird auch im Himmel gebunden sein, und alles, was Du lösen wirst auf Erden, wird auch im Himmel gelöst sein*»: Weder Wolfgang Amadeus Mozart noch Joseph Haydn, weder Ludwig van Beethoven noch César Franck, weder Anton Bruckner noch Antonin Dvorak fanden diese Bibelstelle je vertonenswert. Warum also gerade der religiös doch weit zurückhaltendere Fauré? Aufmerken lässt das Entstehungsjahr 1872: Die französischen Bischöfe gehörten zu jenen radikalsten Befürwortern des vom I. Vatikanischen Konzil auf schlecht kaschierten Wunsch Papst Pius' IX. 1870 verkündigten Dogmas päpstlicher Unfehlbarkeit bei der Verkündung von Dogmen in Glaubens- und Sittenfragen. Widerstrebende vorzeitig abgereiste Bischöfe wurden ab 1871 vom Vatikan unter Androhung des Entzugs von Amt und Beneficium massiv unter Druck gesetzt, das Dogma öffentlich und ausdrücklich anzuerkennen. Es wäre interessant, das Ordinariatsarchiv daraufhin untersuchen zu können, ob sich irgendwelche Spuren eines bischöflichen Auftrags an Fauré zur Komposition gerade dieses sonst sehr selten vertonten Bibelworts finden. In der Tat gehörte der Erzbischof Georges Darboy von Paris zu den Gegnern des Unfehlbarkeitsdogmas und erzürnte Papst Pius IX. derart, dass dieser ihn nicht zum Kardinal kreierte. Darboy blieb während des Deutsch-französischen Krieges ebenso in Paris wie beim anschließenden Staatsstreich der Kommunarden. Als einige der Communards gefangen genommen wurden, wurde er als Geisel genommen und am 24. Mai 1871 erschossen.

Papst Pius IX. ersetzte ihn durch den ihm ergebenen ultramontan gesinnten Bischof von Tours, Joseph Hippolyte Guibert, den er daraufhin bereits 1873 zum Kardinal kreierte. Und genau in dieser Zwischenzeit komponierte Gabriel Fauré nach seiner Rückkehr aus Lausanne seine Motette Tu es Petrus! Ob das Kardinalat eine Motette wert war?

Gabriel Fauré: *Tantum ergo sacramentum*. Choralmotette Ges-Dur für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel WoO (1904)

Zur Einführung des neuen Hochfestes von Fronleichnam (1264) fasste der gelehrte Dominikanermönch Thomas von Aquino das viel früher vom Bischof von Poitiers, Venantius Fortunatus (540-~610 nC) geschaffene Passionslied 1263 für die Liturgie neu in hymnische Verse.

Gioachino Rossini, Franz Schubert, Charles Gounod, César Franck und Anton Bruckner vertonten diese Hymne alle mehrmals, und auch Gabriel Fauré beschäftigte sich mindestens dreimal mit diesen letzten beiden Strophen von Thomas von Aquinos *Pange lingua*; erstmals vertonte er das *Tantum ergo* ungefähr 1890 als op. 55 für Sopran (oder Tenor), Chor, Orgel, Klavier (oder Harfe) und Kontrabass, ein zweites Mal 1894 als op. 65 Nr. 2 für dreistimmigen Frauenchor, Solisten und Orgel und ein drittes Mal 1904 als Werk ohne Opuszahl. Dieses Werk widmete Fauré wie bereits die *Pavane* der erwähnten Mäzenin, Gräfin Greffulhe, zur Hochzeit ihrer Tochter Elaine in der Sainte-Madeleine in Paris 1904, gedacht wohl als Gebrauchsmusik einzig für diese Hochzeit. Diese Originalfassung für eine Solostimme, Chor und Orgel steht im Autograph in F-Dur, im Erstdruck jedoch in Ges-Dur. Die durch ein Streichquintett begleitete Fassung wurde dann wiederum in F-Dur notiert.

Gabriel Fauré: *Pavane* für Orchester fis-moll op. 50 = N 100 (1887)

Anderthalb Jahrzehnte nach dem verlorenen deutsch-französischen Krieg war Frankreich wieder aufgebaut. Die wirtschaftliche Depression ab 1873 hatte die Kriegsgewinne des Deutschen Reiches ökonomisch zunichte gemacht. Der entsprechend gestiegene Lebensstandard der Franzosen erlaubte es dem gehobenen Bürgertum, Schönes zu pflegen. Faurés *Pavane* leitete mit anderen Meisterwerken bildender und klingender Kunst die französische *Belle Époque* ein, die bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs 1914 eine neue Blüte leicht schwelgerischer französischer Kultur brachte.

1886 komponierte Gabriel Fauré seine *Pavane* fis-moll op. 50 als Allegretto molto moderato einzig für Orchester und versah dabei Flöte und Klarinette mit besonders herausragenden Partien. Seine Gönnerin, Comtesse Élisabeth Greffulhe, bat Fauré darum, die *Pavane* – eigentlich einen aus Spanien stammenden Trauertanz im 2/4-Rhythmus – um eine Chorpartie zu ergänzen. Infolgedessen übertrug Faure 1887 im Wesentlichen die Melodiebögen der beiden herausragenden Instrumente Flöte und Klarinette in den echoartigen Wiederholungen nun einem Chor ad libitum. Ein Schleier zart wehmütiger Poesie durchzieht Faurés *Pavane*, die einzig im Forte-Mittelteil von dem Hauptthema abweicht.

Gabriel Fauré: *Requiem* für Sopran, Bariton, Chöre, Orgel und Orchester op. 48 = N 97a (1887, revidiert 1887-1890, Fassung für grosses Orchester 1899 = N 97b)

Von den über 6000 Requiemsvertonungen aus der Feder von über 3700 Komponist*innen der ganzen Musikgeschichte werden heute kaum mehr als 100 überhaupt noch gespielt. Unter diesen ragt Faurés Totenmesse durch ihre Sanftmut und ihre Schlichtheit hervor. Faurés Requiem ist leise Musik, intim und meditativ wie kaum ein anderes. Mit dem dies irae hat Fauré auch die grossen Eruptionen anderer Totenmessen des 18.-20. Jahrhunderts völlig beiseitegelassen, Forte- oder gar Fortissimo-Stellen sind rar, das Blech selbst in der Fassung für grosses Orchester zurückhaltend dosiert eingesetzt. Faurés Requiem beeindruckt auch nicht durch extensive Trauer; weit eher zieht es seine Wirkung aus dem Charakter eines nachdenklichen, schicksalsergeben-gelassenen Gebets.

Im Jahr vor der Komposition war Faurés Vater gestorben. Dies mag für Fauré Anlass zur Komposition einer Totenmesse gewesen sein. Im Jahr danach starb auch Faurés Mutter, und Fauré beschäftigte sich noch Jahre lang mit breiter instrumentierten Fassungen des Werks. Die Stimmung indes veränderte er nicht. Was brachte den Meister der Musik, die Stimmungen in Töne einzufangen weiss, gerade in den Jahren des Hinschieds seiner Eltern zu dieser Gelassenheit?

Fauré war als Nachzüglerkind nur zwischen seinem fünften und achten Lebensjahr im Kreis seiner Familie aufgewachsen. Zuvor war er einer Amme in Obhut gegeben worden, und ab dem 9. Lebensjahr wuchs er im Internat der Ecole de musique religieuse in Paris auf. Standen ihm die Amme und seine musikalischen Erzieher vielleicht näher?

Faurés Requiem ist in seiner ursprünglichen Form klar für den liturgischen Gebrauch in der Kirche konzipiert: Die kleine Instrumentalbesetzung ermöglichte die Aufführung auf der räumlich limitierten Kirchenempore, und die Kürze war auf die Totenmesse abgestimmt. Dennoch ging Fauré mit der Chorbesetzung kirchliche Risiken ein: Luigi Cherubini hatte sein erstes Requiem in Paris nicht aufführen dürfen, weil die Päpste seit 1588 Frauengesang aus der Messe verbannt hatten. Cherubinis zweites Requiem, beschränkte sich daher auf Männerstimmen. Noch 1903 erneuerte Papst Pius X. in seinem Motu proprio *De musica sacra* (V 13) die Verbannung von Frauenstimmen aus der Liturgie. Über dieses 300jährige Verbot setzte sich Fauré immer wieder hinweg. Wie sein älterer, bibelfester, agnostisch-antiklerikaler Freund Camille Saint-Saëns liess sich Fauré in musikalischen Fragen keine klerikalen Vorschriften machen.

Zu César Franck (1822-1890)

César Franck: Drei Orgelchoräle Nr. 3 a-moll M 40 (1890)

1864 hatte Gabriel Fauré sein grossartiges Frühwerk *Cantique de Jean Racine* Des-Dur für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel op. 11 «Herrn César Franck» gewidmet. Mit Fauré und Saint-Saëns zusammen gründete César Franck nach dem Deutsch-französischen Krieg 1871 die Société nationale de musique. Sohn deutsch-belgischer Eltern, hatte er sich bereits 1837 in Frankreich einbürgern lassen, um am Pariser Konservatorium studieren zu können.

Anders als Gabriel Fauré und Camille Saint-Saëns war César Franck aber kein Freigeist, sondern blieb zeitlebens gläubiger Katholik (Spitzname: «Pater Seraphicus»). Dies spiegelt sich auch in vier Oratorien und einer seiner vier Opern, zwei Messen, Motetten und dem riesigen Oeuvre für Orgel und Harmonium nieder. Dem entsprechend blieb Franck zeitlebens Organist, auch wenn er seit 1872 eine Professur am Pariser Konservatorium innehatte und Lehrer weiterer bedeutender französischer Komponist*innen wie Vincent d'Indy, Ernest Chausson oder Mel Bonis wurde. Weitere Kompositionen im breiten Werk des Geigers, brillanten Pianisten und grossen Organisten waren eine Symphonie, sechs symphonische Dichtungen, Kammermusik, Lieder und Klaviermusik.

Seit seinen ersten Kompositionen wandelte Franck die zyklische Form um, indem er Themen und Melodien nicht mehr zerlegte und neu, zusammensetzte, sondern satzübergreifend und einzig durch Zusatzelemente ergänzt wiederholte. 1846 komponierte er die allererste symphonische Dichtung der Musikgeschichte. Im Konzert erklingt die letzte seiner Orgelkompositionen. Der Choral Nr. 3 a-moll entstand wenige Monate, bevor Franck 1890 von einem Pferdeomnibus überfahren und schwer verletzt wurde, worauf er an einer Lungenentzündung starb.

Zu Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Felix Mendelssohn Bartholdy: Konzert-Ouvertüre Nr. 4 zum *Märchen von der schönen Melusine* F-Dur op. 32 = MWV P 12 (1833)

Mendelssohns fünfte Orchesterouvertüre passt in verschiedener Hinsicht zu einem Programm mit geistlicher Musik Faurés: denn zum ersten gehörte Mendelssohn für Fauré seit seiner Ausbildung in der Ecole Niedermeyer zu den ganz grossen Vorbildern. Zweitens entstand die Sage der Merlusigne nach mythischen Stoffen aus der Antike im 12. Jahrhundert in Frankreich und wurde dann mannigfach literarisch verarbeitet, bevor sie verschiedentlich im deutschen und im böhmischen Raum vertont wurde.

Der österreichische Nationaldichter Franz Grillparzer verfasste 1823 für Ludwig van Beethoven ein Opernlibretto über den Stoff. Darin büsst Melusine für ihre Rache an ihrem Vater; sie muss jede Woche einen Tag als Nixe ins Meer zurücksteigen. Ihre Heirat mit einem rein menschlichen Mann ist daher unter ein Betrachtungstabu gestellt – ihre wahre Identität als Wasserfee mit Fischschwanz darf der Gatte nicht erfahren. Melusine verhilft ihrem Gatten zu Ansehen und Reichtum. Aber nach dem Bruch des Tabus muss die Nixe völlig ins Meer zurückkehren. Der Stoffkern erinnert an den antiken Mythos von Orpheus und Eurydike: Menschen sind weder dem Ideal noch dem Geheimnis gewachsen.

Ludwig van Beethoven starb 1827, bevor er seinen Opernplan umsetzen konnte. So vertonte dann 1832 Conradin Kreutzer den Stoff. Die Uraufführung dieser heute vergessenen Melusina sah am 27. Februar 1833 auch Felix Mendelssohn. Er hatte noch einen Kompositionsauftrag der Londoner Philharmonic Society. Auf seiner nachfolgenden Reise nach Grossbritannien schrieb Mendelssohn 1833 eine eigene Melusine-Ouvertüre und vollendete sie zum Geburtstag seiner geliebten älteren Schwester Fanny Mendelssohn. So erhält Mendelssohn den Namen der *Melusine* der Nachwelt.

Zu Max Bruch (1838-1920)

Max Bruch: *Kol nidrei*. Konzertstück für Violoncello und Orchester d-Moll op. 47 (1880/81)

Der den Gottesdienst des höchsten jüdischen Feiertages des Jahres, Jom Kippur, einleitende gemeinsame Bittgesang an Gott um Erlass aller unbewusst versprochenen Verpflichtungen steht allen, auch den von der Gemeinschaft ausgeschlossenen Juden offen. Das Gebet dürfte in seinen Ursprüngen auf die Zeitenwende zurückgehen; die elegische Melodie dazu entstand wohl kurz nach der Reformation Mitte des 16. Jahrhunderts. Nach der jüdischen Aufklärung (Haskala) entstanden im Judentum parallel zu den Emanzipationsbestrebungen verschiedenste Reformströmungen und in deren Rahmen intensive Diskussionen über die Zulässigkeit von Instrumentalbegleitungen synagogaler Gesänge. So überrascht es nicht, dass die berührende Melodie des Kol nidrei zunächst vom jüdischen Klaviervirtuosen Charles Valentin Morhange alias Alkan, später von mehreren jüdischen Kantoren für Vokal- und/oder Instrumentalkompositionen verwendet wurde. Die berühmteste davon schuf allerdings ein Nichtjude, der deutsche Protestant Max Bruch, der der Melodie durch einen Berliner Kantor begegnet war. Auch Arnold Schönberg vertonte nach seiner Rückkonversion zum Judentum das Kol nidrei.

Bruch erkannte, dass das Violoncello sich besonders gut zur Wiedergabe dieser innig klagenden Melodie eignet.

Zu Peter Illitsch Tschaikowsky (1840-1893)

Peter Illitsch Tschaikowski: *Variationen für Violoncello und Orchester über ein Rokoko-Thema A-Dur op. 33 (1876/1877)*

Derweil er zeitlebens kein vergleichbares Stück für ein Blasinstrument komponierte, erweiterte Tschaikowski mit den Rokokovariationen seine Kompositionen für Soloinstrument und Orchester nach seinem ersten von drei Klavierkonzerten und kurz vor seinem einzigen Violinkonzert auf das Violoncello.

Der Name der Komposition ist missverständlich: Das Thema der Rokoko-Variationen sucht man in der Musikgeschichte umsonst: Tschaikowski zitierte und variierte nicht etwa die Melodie eines Komponisten aus der Zeit des Übergangs vom Barock zur Klassik; er komponierte vielmehr selbst eine Melodie im Stile der Rokokozeit und variierte sie anschliessend im Geiste der vergangenen Epoche.

Tschaikowski schlug 1876 eine Einladung seiner Schwester Alexandra Davidova aus, mit ihrer Familie die Weihnacht in Kamenka zu verbringen, um für den Cellisten Wilhelm Fitzenhagen über den Jahreswechsel 1876/1877 seine acht Variationen für Violoncello und Orchester in A-Dur über ein Rokokothema op. 33 komponieren zu können. Der Widmungsträger hinderte dann Tschaikowskis Verleger Jurgenson daran, das Werk zu drucken, und gab stattdessen eine eigene, gekürzte Version der Rokokovariationen heraus; Tschaikowskis Urfassung wurde erst vor knapp 70 Jahren wiederhergestellt und ediert.

Zu Gustav Mahler (1860-1911)

Gustav Mahler: Symphonie Nr. 5 cis-moll, (III. Abteilung) 4. Satz: Adagietto (1902)

Aus Luchino Viscontis Film (1971) über Thomas Manns *Tod in Venedig* ist Mahlers *Adagietto* aus der rein instrumentalen, fünfsätzigen 5. Symphonie cis-moll breit bekannt. Ohne Bass, einzig für Streicher und Harfe komponiert, zitiert es nicht zufällig Mahlers im Jahr zuvor in den *Wunderhorn*-Gesängen als Nr. 3 vertontes Gedicht Friedrich Rückerts *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Auftakt und Vorhalte, die in veränderter Form immer wiederkehren, erzeugen den ungemein intensiven Ausdruck einer Art sehnsuchtsvoller Sphärenmusik. Nach dem handschriftlichen Hinweis in der Dirigierpartitur des grossen Mahler-Interpreten Willem Mengelberg soll dieses: «Adagietto ... Gustav Mahlers Liebeserklärung an: *Alma!*» gewesen sein. Mahlers Satzbezeichnung als Adagietto ist kein Tempohinweis. Der Eindruck ausgeprägter Langsamkeit wird durch wiederholte Verzögerungen und Innehalten der Musik mitten im Takt, begleitende Ostinati und Harfenarpeggi unterstrichen, die den Rhythmus abdunkeln. In die melodiedominierte, ungebrochene Harmonie schleicht sich mehrmals flüchtig ein Moll hinein und vermittelt den Eindruck einer unbestimmten Tonalität. Das Fünftonmotiv erinnert an die Violoncellostimme aus dem zweiten der Kindertotenlieder («Nun seh' ich wohl»), an denen Mahler zur gleichen Zeit arbeitete.

Im Zentenarium von Gabriel Faurés Hinschied spiegelt das Konzertprogramm daher stark das künstlerische Umfeld, in dem sich der Meister entwickelte und bewegte, vom Vorbild Mendelssohn zu verschiedenen zeitgenössischen Komponisten, die er kannte, schätzte und mit denen er verkehrte.

Hans-Urs Wili