

Liebe Kolleginnen und Kollegen,

am Ende des laufenden Wintersemesters führe ich mit Orchester & Chor der Universität Bremen und Solisten unter dem Titel „Französische Romantik“ von Félix Alexandre Guilmant dessen 1. Symphonie für Orgel und Orchester (komp. 1878) und von Gabriel Fauré dessen Requiem (Fassung von 1899) auf:

- am 8. Februar um 20 Uhr in der Hauptkirche St. Nikolai/Klosterstern in Hamburg und
- am 12. Februar um 20 im St. Petri-Dom/Bremen.

Ich begleite das Projekt mit einem musik- und kulturwissenschaftlichen Seminar, mit dem ich für die erwachsene Öffentlichkeit das musikwissenschaftliche Wissen in Programmheft, Einführungsvortrag und Rundfunksendung aufbereite. Das habe ich bereits bei zahlreichen vergleichbaren Projekten in den vergangenen Jahren strukturell genauso gemacht. Vergleichsweise neu ist, dass ich dieses Jahr zum zweiten Mal mit dem Seminar Begleitmaterial für Schülerinnen und Schüler erstelle. Dieses Material ist an zahlreiche Kolleginnen und Kollegen von Ihnen per Post verschickt worden. Es besteht (1) aus Texten, (2) aus den Noten des Klavierauszuges des 6. Satzes des Fauré-Requiems („Libera me“) und (3) aus drei CD's mit Beispielen. Das Text-Material finden Sie hier zum Herunterladen und eventuellen Weiterbearbeiten nach eigenem Ermessen, die ausgedruckte Version samt CD's und Noten ist kurz vor Weihnachten verschickt worden. Wer jetzt erst auf diesem Wege von dem Schulmaterial Kenntnis erlangt und sich nach der Durchsicht doch noch über eine komplett ausgedruckte Mappe samt CD's und Noten freuen würde, kann unter Angabe der Postadresse über [sglaess@uni-bremen.de](mailto:sglaess@uni-bremen.de) eine Mappe anfordern.

Falls das Material Ihr Interesse weckt, ist die Idee, dass Sie mit dem Material im Januar oder Februar im Schulunterricht arbeiten und mit Ihren Schülerinnen und Schülern das Konzert in Hamburg oder Bremen besuchen. Ablauf: Guilmant (25 Min.) – 10 Min. Pause – Fauré (40 Min.), Eintritt für Schulgruppen: 6 €/Person (pro 10 SchülerInnen eine Begleitperson oder Lehrkraft frei). Einen Vorverkauf außerhalb der Universität Bremen wird es nicht geben, aber Sie können unter [sglaess@uni-bremen.de](mailto:sglaess@uni-bremen.de) Karten vorbestellen, die an der Kasse für Sie hinterlegt werden. Die Plätze sind nicht nummeriert.

Wir haben das Text-Material in vier Gruppen gegliedert:

### **1 Material zu den Komponisten**

Hier finden Sie zwei Arbeitsblätter zu den beiden Komponisten Guilmant und Fauré, eine Skizze Frankreichs mit Geburts- und

[www.orchester.uni-bremen.de](http://www.orchester.uni-bremen.de)  
[www.konzerte.uni-bremen.de](http://www.konzerte.uni-bremen.de)  
[www.musik-fuer-alle.uni-bremen.de](http://www.musik-fuer-alle.uni-bremen.de)

(0421) 218 – 30 97  
[susanne.glaess@ewetel.net](mailto:susanne.glaess@ewetel.net)  
Enrique-Schmidt-Straße  
Gebäude GW2, Raum A 4346  
28359 Bremen  
privat: (0421) 7 58 97  
Mathildenstr. 8  
28203 Bremen

20. 12. 2007

Wirkungsorten der beiden und einen „Komponistenstammbaum“ aus dieser Epoche, einmal als Grafik und einmal als ausführlicheres Datenblatt (letzteres eher als Hintergrundmaterial für Sie selbst gedacht).

Es ist auffällig, wie wenig wir in Deutschland immer noch über das musikalische Geschehen in unserem Nachbarland Frankreich in der Zeit zwischen Berlioz' Tod (1869) und dem Beginn der Rezeption der Impressionisten Debussy und Ravel wissen, also über die Zeit von 1870 bis ca. 1900. Es gibt z. B. selbst über den bekannteren der beiden Komponisten, Fauré, immer noch keine weitere Literatur außer einem erst 1996 erschienenen Sammelband von Peter Jost über ihn. Die Ursachen für diesen „weißen Fleck“ sind relativ offensichtlich: In den Jahren nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 war der kulturelle Fluss zwischen den beiden Ländern unterbrochen, und als der Kontakt später wieder auflebte, waren die Komponisten dieser Epoche bereits historisch und nicht mehr frisch. Dazu kommt, dass der Schwerpunkt von Faurés Schaffen das Lied war, und dort macht sich die Sprachbarriere eben doch besonders erschwerend bemerkbar.

## 2 Hintergrundmaterial

Hier finden Sie Material zur französischen Geschichte des 19. Jahrhunderts, zur Orgel als Instrument und zur besonderen Entwicklung des Orgelbaus in Frankreich, die geknüpft ist an den Namen des großen französischen Orgelbauers Aristide Cavaillé-Coll, sowie Material zum Trocadéro.

Beide Komponisten unseres Programms waren Organisten; Guilmant war zusammen mit seinem bei uns bekannteren Kollegen Charles Marie Widor sogar weltberühmt wegen seiner ausgedehnten Tourneen in die U.S.A. Aber auch Fauré war Organist; das ist deutlich hörbar an der herausgehobenen Rolle, die die Orgel auch in der Orchestrierung des Requiems spielt. Im Zusammenhang mit der französischen Revolution waren zahlreiche Orgeln in Frankreich zerstört worden; zusammen mit der allgemeinen Industrialisierung und der Entwicklung der Naturwissenschaften bot die Notwendigkeit zum Neubau von Orgeln dem genialen Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll und seiner Firma ein sehr günstiges Umfeld. Er stammte aus einer alteingesessenen südfranzösischen Orgelbaufamilie und verband handwerkliche Tradition mit neuen Erfindungen im Orgelbau, wirtschaftlicher Expansion und musikalischen Interessen. Sein Klangideal war die symphonische Orgel, die den Klang des Symphonieorchesters mit all seinen Instrumenten imitierte. Er wurde damit über Frankreich hinaus stilprägend. Auch der Erbauer der großen Orgel im Bremer Dom, Wilhelm Sauer, hat ein Jahr bei ihm gelernt. Ausgelöst durch die englische Leidenschaft für die Oratorien Händels, die alle große Säle mit Orgeln verlangten, wurden im 19. Jahrhundert Orgeln zunehmend in weltliche Konzertsäle eingebaut. So wurde auch der Festsaal der Pariser Weltausstellung von 1878, der den Namen „Trocadéro“ trug, mit einer Orgel von Cavaillé-Coll ausgestattet. Wenige Monate nach Ihrer Einweihung erlebte dort 1878 die 1. Symphonie von Guilmant für Orgel und Orchester ihre Uraufführung; auch die Pariser Erstaufführung der symphonischen Fassung von Faurés Requiem fand 22 Jahre später (1900) hier statt. Natürlich ist dieses Zusammentreffen an sich zufällig, dennoch zeigt es exemplarisch den Zusammenklang von symphonischer Musik, symphonischen Orgeln, weltlichen Konzertsälen und rasanter, mit Stolz zur Schau gestellter industrieller und naturwissenschaftlicher Entwicklung in dieser Epoche.

## 3 Zu den Werken selbst

Hier finden Sie Material zu den beiden Werken. Bei Guilmant haben wir zusätzlich einen Schwerpunkt auf das Verhältnis von Orchester und Orgel (samt einem Blatt

mit der Sitzordnung des Symphonieorchesters) gelegt, bei Fauré haben wir einen kurzen Text zur Geschichte der Gattung Requiem beigelegt und einen Text zu Faurés Ästhetik und Religiosität. Denn während Guilmant aktiv für die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik eintrat und gemeinsam mit Vincent d'Indy (auch einer der in Deutschland nur wenig wahrgenommenen Komponisten dieser Epoche) zu diesem Zweck die Schola Cantorum zur Ausbildung von katholischen Kirchenmusikern gründete, war Fauré trotz seines Brotberufs als Kirchenmusiker und trotz seiner eigenen Ausbildung an der kirchenmusikalischen Hochschule „École Niedermeyer“ wesentlich weniger strenggläubig; immerhin hatte er ernsthaft die Komposition einer Oper über Buddha erwogen. Sein Requiem legt Zeugnis ab von seiner sehr persönlichen Aneignung des katholischen Glaubens, die in gewisser Weise dem Geist von Brahms' protestantischem „Deutschen Requiem“ gar nicht so fern steht und schlüssig in seine Zeit passt, die 1905 in die offizielle Trennung von Kirche und Staat in Frankreich mündete.

#### **4 Tod und Sterben**

Das Thema des Requiems bietet sich an für eine inhaltliche Beschäftigung mit dem Tod und Sterben – ein Bereich, zu dem es zahlreiche ausgezeichnete pädagogische Materialien gibt. Wenn Sie gerade kein eigenes Material zur Hand haben, finden Sie hier didaktische Anregungen und Vorschläge für Arbeitshilfen zum Einstieg in die Thematik, einen Text zum geschichtlichen Umgang mit dem Thema in unserer Gesellschaft, einen Text über Jenseitsvorstellungen und über die Darstellung von Tod und Sterben in den Medien mit einem Hinweis auf eine Szene aus „Herr der Ringe“, die den meisten bekannt sein dürfte und die sich als Einstieg in eine Diskussion von Faurés Vorstellung vom Tod im Anschluss an den 7. Satz seines Requiems „In paradisum“ eignen könnte.

#### **5 Tondokumente**

Die per Post verschickte Mappe enthält nicht nur Texte und einige Grafiken, sondern auch drei CD's, auf denen Sie (als CD-ROM) eine sehr anschauliche Demonstration der Möglichkeiten der Orgel, erstellt von der evangelischen Kirche Hessen-Nassau, finden, sowie (als Audio-CD) Faurés Requiem und Guilmants Orgelsymphonie sowie eine Gegenüberstellung von Stellen aus der (früheren) Fassung seiner Symphonie als Sonate für Orgel solo und aus der (späteren) Fassung für Orgel und Orchester.

#### **6 Noten des Klavierauszugs des 6. Satzes „Libera me“ aus Faurés Requiem**

Naturgemäß begleitet mich die Beschäftigung mit Konzertpädagogik schon seit mehreren Jahren. Ich habe durchgängig sehr gute Erfahrungen damit gemacht, das Publikum an irgendeiner Stelle aktiv ins Konzert einzubeziehen. Im letzten Winter haben wir gemeinsam mit dem gesamten Publikum und den anwesenden Schülerinnen und Schülern als Zugabe das Halleluja aus Händels Messias gesungen. In diesem Projekt möchte ich am Ende, quasi an Stelle der (hoffentlich erwünschten) Zugabe den letzten, einstimmigen Teil des „Libera me“ singen (ab 7 Takte vor Buchstabe J, mit Orchestervorspiel ab Buchstabe H). Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie mit Ihren Schülerinnen und Schülern, falls Sie das Konzert besuchen und Sie Zeit und Lust haben, das vorzubereiten, am Ende des Konzerts als Wiederholung aus dem vorher gehörten Requiem gemeinsam mit Chor, Baritonsolist und Orchester und dem übrigen Publikum (Noten werden ausgegeben) gemeinsam von Ihren Sitzplätzen aus das „Libera me“ singen würden. Fauré war ein begnadeter Liedkomponist, das „Libera me“ legt von seinem Können eindrücklich Zeugnis ab. Die Noten von Faurés Requiem finden sich unter

[http://www.cpdl.org/wiki/index.php/Special:Whatlinkshere/User:Pawel\\_Jura](http://www.cpdl.org/wiki/index.php/Special:Whatlinkshere/User:Pawel_Jura)  
(gesamtes Requiem) bzw. <http://wso.williams.edu/cpdl/sheet/faure/fau-req6.pdf> (6.  
Satz) im Netz.

Das musik- und kulturwissenschaftliche (nicht musikpädagogische!) Seminar und ich, die wir gemeinsam das hier vorliegende Schulmaterial erstellt haben, - wir verstehen zwar inzwischen einiges von der Musik der französischen Romantik, insbesondere von Fauré und Guilmant, auch von Konzertpädagogik, aber nicht viel von Schule. Darum legen wir Ihnen im wesentlichen nur Material vor und gehen davon aus, dass Sie selbst am besten dafür die für Ihre Schulstufe und Ihre Klassen passende didaktische Form finden. Manche Materialien sind eher für Sie selbst als Hintergrundinformation gedacht, manche als Arbeitsblätter für Ihre Schülerinnen und Schüler. Unsere **Zielgruppe sind die Sekundarstufen 1 und 2.**

Dieses ist mein zweiter Versuch mit Schulmaterial; ich würde mich sehr über Rückmeldungen aller Art freuen, auch wenn Sie Teile des Materials unabhängig von einem eventuellen Konzertbesuch zu einem späteren Zeitpunkt einsetzen. Wenn Sie Fragen haben oder weiteres Material wünschen, wenden Sie sich gerne jederzeit an mich; ich bin am besten an meinem Arbeitsplatz zu Hause unter 0421-7 58 97 und unter [susanne.glaess@ewetel.net](mailto:susanne.glaess@ewetel.net) zu erreichen.

Falls Sie das Konzert besuchen und anschließend Zeit haben, vorbeizukommen, damit wir uns kurz persönlich kennenlernen können, freue ich mich.

Ich danke Ihnen für Ihr Interesse und verbleibe mit freundlichen Grüßen

Susanne Gläß

# Inhaltsverzeichnis

## 1 Komponisten

- 1.1 Stammbaum französischer Komponisten
- 1.2 Felix Alexandre Guilmant
- 1.3 Gabriel Fauré
- 1.4 Grafik: Geburts- und Wirkungsorte von Guilmant und Fauré

## 2 Hintergrund

- 2.1 Geschichtliche Aspekte – Frankreich im 19. Jahrhundert
- 2.2 Französische Orgelmusik und Orgelbaukunst im 19. Jahrhundert
- 2.3 Grafik: Cavaillé-Coll-Orgeln in Paris
- 2.4 Funktionsweise der Orgel Trocadéro

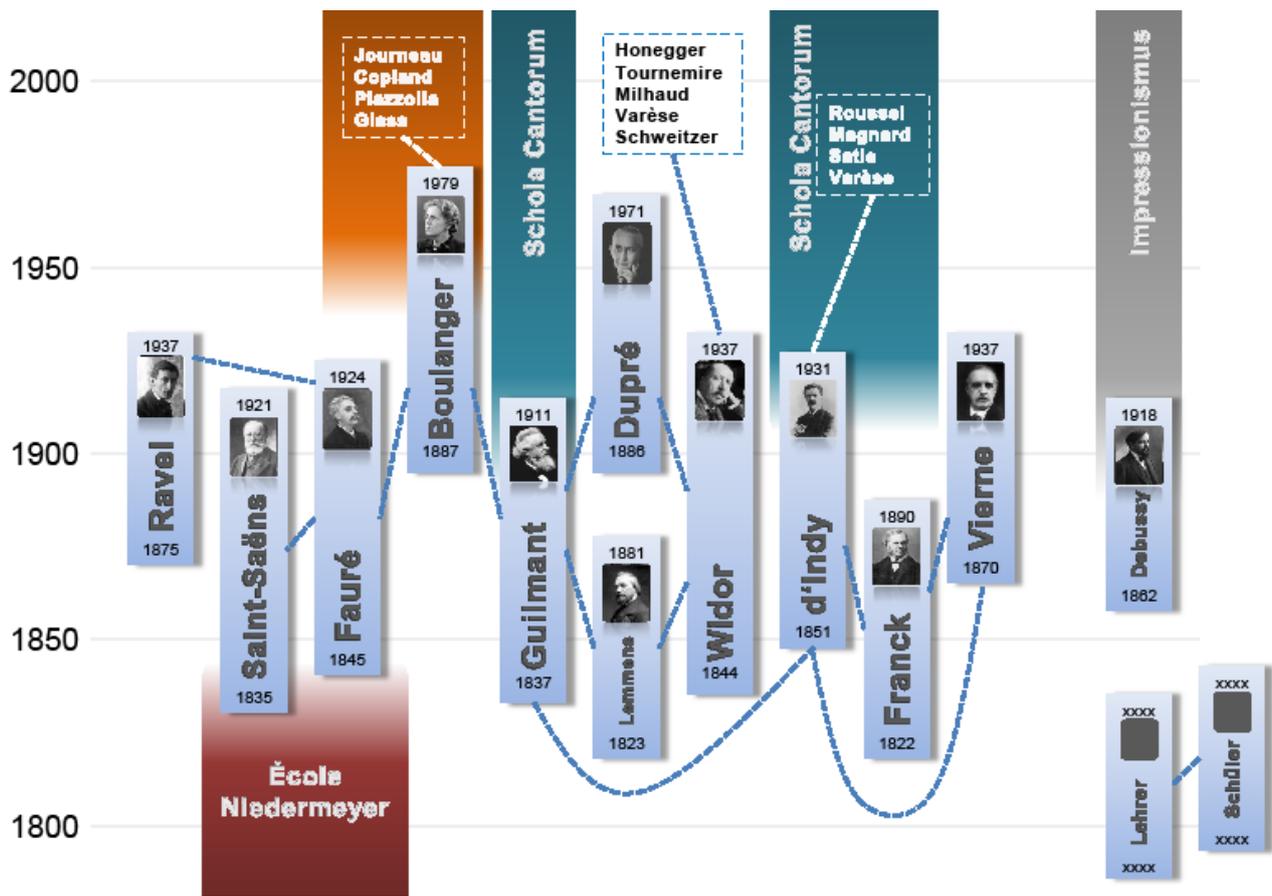
## 3 Werke

- 3.1 Guilmant, 1. Symphonie f. Orgel und Orchester d-Moll op. 42
- 3.2 Tabelle: Vergleich der Klangkörper Orchester und Orgel
- 3.3 Grafik: Orchester Sitzordnung
- 3.4 Spezielle Probleme der Verbindung von Orgel und Orchester
- 3.5 Fauré, Requiem d-Moll op. 48 – Text
- 3.6 Requiem – Was ist das?
- 3.7 Fauré, Requiem d-Moll op. 48 – Stichworte
- 3.8 Gabriel Fauré – musikalische Ästhetik und Religiosität

## 4 Tod und Sterben

- 4.1 Individuelle Perspektive der Schüler
- 4.2 Gesellschaftliche Perspektive
- 4.3 Jenseitsvorstellungen
- 4.4 Tod / Sterben und Musik
- 4.5 Anhänge I und II

# Komponistenstammbaum



## Datenblatt Komponistenstammbaum

Name	Geboren	Gestorben	Hauptinstrument(e)	wichtige Karrierestationen	wichtigste Kompositionsgattungen
Marcel Dupré	03.05.1868	30.05.1971	Klavier, Orgel	Ab 1902 Studium am Pariser Konservatorium: Klavier bei Louis Dérier (1843-1919) und später Orgel bei Alexandre Guilmant, außerdem Komposition bei Charles-Marie Widor. 1934 Widors Nachfolger als Organist von Saint-Sulpice.	v.a. Orgelwerke und Orgelimprovisation, aber auch Klavierwerke
Joseph-Maurice Ravel	07.03.1875	28.12.1937	Klavier	Ab 1889 am Pariser Konservatorium (Klavier Vorbereitungsklasse). 1891-1895 Klasse bei Charles de Bériot. 1897 zurück ans Konservatorium: Kompositionsklasse von Gabriel Fauré, daneben Kontrapunkt, Fuge und Orchestration bei André Gedalge.	Klavierstücke, (Impressionismus)
Louis Vierne	08.10.1870	02.06.1937	Orgel	Ab 1889 Ustermicht bei César Franck. Ab 1892 Stellvertreter von Widor in St. Sulpice. Ab 1904 Widors Assistent am Konservatorium. Ab 1900 Titularorganist in Notre-Dame. Assistent von Alexandre Guilmant. Ab 1911 Orgelprofessor in der Schola Cantorum.	Orgel und Klavierwerke
Camille Saint-Saëns	09.10.1835	16.12.1921	Klavier, Orgel	Ab 1852 Organist der Madeleine-Kirche. 1855-1870 Madeleinekirche. 1891-1895 lehrte er an der École Niedermeyer Klavier. Nach dem deutsch-französischen Krieg 1870 gründet er die Société Nationale de Musique.	Sinfonische Dichtungen
César Franck	10.12.1822	08.11.1890	Klavier, Orgel	1837 bis 1842 Schüler im Pariser Konservatorium. Ab 1846 Organist an verschiedenen Pariser Kirchen. Ab 1858 Organist der Kirche St. Clothilde. Ab 1872 Professor für Orgel am Pariser Konservatorium	verschiedenere Gattungen. Begründer der Französischen Schule (polyphoner Stil).
Félix Alexandre Guilmant	12.03.1837	29.03.1911	Orgel	Ab 1857 Lehrer am Konservatorium in Boulogne-sur-Mer. Ab 1871 als Organist an der Ste-Trinité. 1896-1900 Leiter der Schola Cantorum. Konzertleben und Konzerte im Trocadéro (Weltausstellung und später).	Konzertstücke für Orgel, Symphonien für Orgel und Orchester. Vokalmusik.
Gabriel Fauré	12.05.1845	04.11.1924	Orgel	Ab 1861 wurde Camille Saint-Saëns sein Lehrer. 1874 Organist in Madeleine. 1896 Professor für Komposition am Conservatoire de Paris. Ab 1901 lehrte er an der École Niedermeyer. Ab 1905 Direktor des Conservatoire.	Vokalmusik, insbesondere Klavierlieder, Kammermusik.
Nadia Boulanger	16.09.1867	22.10.1979	Orgel	1903 stellvertretende Organistin für Gabriel Fauré in de la Madeleine. 1904 erste Preise in Orgel, Begleitung und Komposition. 1906 zweiter Preis Prix de Rome. 1946 Professor am Konservatorium. Leiterin des amerikanischen Konservatoriums in Fontainebleau	Oper, Lieder, Kammermusik
Charles-Marie Widor	21.02.1844	12.03.1937	Orgel	Studium durch Cavallé-Coll gefördert. Ab 1870 Organist an Saint-Sulpice. 1890 löste er César Franck als Orgel-Professor am Pariser Konservatorium ab, wo er später auch Kompositions-Professor wurde. Ab 1891 Herausgeber der Zeitschrift Le Piano Solist.	Orgelwerke, v.a. Orgelsymphonien. Messen. Andere Gattungen
Achille-Claude Debussy	22.08.1862	25.03.1918	Klavier	Ab 1872 Studium am Konservatorium. 1884 Sieger des Prix de Rome, 4 Jahre Stipendium für die Académie des Beaux-Arts. Von Gamellen-Musik auf Weltausstellung inspiriert.	Klavier, Orchester, Oper, Kammermusik. Impressionismus.
(Paul Marie Théodore) Vincent d'Indy	27.03.1851	02.12.1931	Klavier, Orgel	Ab 1865 Harmonie bei Albert Lavignac. 1872 beehrte er César Franck, bald darauf sein Schüler. Gründete 1894 mit Charles Bordes und Alexandre Guilmant die Schola Cantorum, deren Direktor er 1900 wurde. Lehrte 1912 bis 1929 auch am Pariser Konservatorium.	Oper, Orchesterwerke. Gagner des Impressionismus trotz eigener Tendenzen in diese Richtung.

## Felix Alexandre Guilmant

Guilmant wurde als fünftes Kind eines Lehrerehepaares am 12. März 1837 im französischen Boulogne-sur-Mer (bei Calais) geboren. Sein Vater war neben seiner Lehrtätigkeit Organist an der Pfarrkirche St. Nicolas in Boulogne und kannte sich zudem auch im Orgelbau aus.

Diese handwerklichen Kenntnisse standen in der Familientradition der Guilmants, die schon seit Generationen Organisten und Orgelbauer gewesen waren. Demnach bekam Guilmant schon in jungen Jahren von seinem Vater Orgelunterricht, dabei lernte er auch den komplizierten Aufbau und die Funktion der Orgel kennen.



Schon mit zwölf Jahren konnte Guilmant seinen Vater an der Orgel in der St. Nicolas Kirche (Boulogne) vertreten. In diesem Jahr wurde er auch am Collège Mariette in Boulogne von Gustav Carulli in Harmonielehre und Satztechnik unterrichtet und erlernte darüber hinaus die Instrumente Violine, Bratsche und Klavier.

Im Alter von sechzehn Jahren bekam er sein erstes Organistenamt an der St. Joseph Kirche in Boulogne angeboten, vier Jahre später übte er auch die Stelle als Chorleiter an St. Nicolas (Boulogne) und einen Lehrauftrag an der städtischen Musikschule aus, an der er Chorkonzerte organisierte und leitete.

Mit 22 Jahren lernte Guilmant während einer Orgeleinweihung den Orgelbaumeister Aristide Cavallé-Coll kennen, mit dem er in der folgenden Zeit erfolgreich zusammenarbeitete.

Sein Weg führte aber zunächst für die Dauer eines Jahres nach Brüssel zu dem damals berühmten Organisten Jacques Nicolas Lemmens. Als der junge Guilmant ihm vorspielte, bekam er sofort einen Studienplatz in seiner Orgelklasse in Brüssel angeboten. Diese Möglichkeit konnte sich Guilmant nicht entgehen lassen und so entschloss er sich bei Lemmens in Brüssel zu studieren. Lemmens' Spielstil zeichnete sich u.a. durch das Legato-Spiel und die Interpretation Bachs aus. Des Weiteren war er für seine legendäre Gestenlosigkeit beim Spiel, eine sehr genaue, fast perfektionistische Spielweise und eine klare Registrierung der Werke berühmt.

Während dieser Zeit übernahm Guilmant sehr viele Eigenschaften von seinem Lehrer. Er verbesserte seine Spieltechnik und er begann Improvisationen in seine Werke einzubauen. Nach einem Jahr Studium bei Lemmens war Guilmant zu einem der großen Orgelvirtuosen in Frankreich herangereift.

Da zu diesem Zeitpunkt in Frankreich zahlreiche neue Orgeln der Marke Cavallé-Coll entstanden, wurde Guilmant zu vielen Einweihungskonzerten geladen. Er weihte u.a. am 29. April 1862 (mit 25 Jahren) die neue Cavallé-Coll-Orgel von St. Sulpice in Paris ein. Seine Kritiken zu diesem Konzert fielen so gut aus, dass er bald neben Franck, Saint-Saëns und Widor zu einem der berühmtesten Organisten Frankreichs zählte. Insgesamt weihte er in den folgenden dreißig Jahren 17 neue Orgeln in ganz Frankreich ein.

Seine wohl bedeutendsten Auftritte hatte er in St. Sulpice und Notre-Dame (in Paris).

1871 wurde Guilmant zum Titular-Organisten an der Trinité-Kirche in Paris gewählt.

Außerdem war Guilmant der erste Organist, der ausgedehnte Konzertreisen unternahm.

Er reiste u.a. nach England, Deutschland, Italien, Kanada und in die USA (1865-1904). Die Konzerte wurden von seiner Frau organisiert und begleitet.

Er gründete 1894 mit Vincent d'Indy und Charles Bordes die „Schola Cantorum“, eine neue Kirchenmusikschule in Paris, an der er ab 1896 Orgelspiel unterrichtete. Des Weiteren übernahm er die Stelle von Widor am Pariser Conservatoire und wurde Orgelprofessor.

Sein Unterricht war streng und nichts entging seiner Aufmerksamkeit. Keine Note durfte unbewusst oder gedankenlos gespielt werden. Er selbst spielte mit großer Ruhe, erstaunlicher Leichtigkeit und absoluter Spielsicherheit. „Toujours clair“, pflegte er zu sagen. „Spielen Sie, egal was es sei, immer klar!“ Er unterrichtete ganz im Sinne seines Lehrers Lemmens und wie sein Lehrmeister hasste er große Gesten beim Spielen. Sein

Spielstil war frei von jeder Künstlichkeit und imponierte durch große Schlichtheit. Diese Spieltechnik von Guilmant hat über einen Zeitraum von 20 Jahren das Orgelspiel in Frankreich beeinflusst und damit dem französischen Orgelspiel seinen eigenen Stil gegeben.

Heute gilt Guilmant mit Charles-Marie Widor als der Begründer der symphonischen französischen Orgelschule des späten 19. Jahrhunderts.

Guilmant starb am 30. März 1911 nach kurzer Krankheit im Alter von 74 Jahren in seinem Haus in Meudon bei Paris.



*Elgo Schulz*

verwendete Literatur:

Lüders, Kurt: Artikel "Guilmant, (Félix) Alexandre", in: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel/Basel/London/New York/Prag: 1995, Personenteil Bd. 8, Sp. 255-257.

Hielscher, Hans-Uwe: Alexandre Guilmant (1837-1911). Leben und Werk. Bielefeld: 1987.

## Gabriel Fauré

Gabriel Fauré erblickt am 12. Mai 1845 in Pamiers (Südfrankreich) das Licht der Welt. Schon in jungen Jahren kann er sich für die Musik und insbesondere für das Klavier begeistern. Seine musikalische Begabung bleibt nicht lange unerkannt und so geht er nach Paris, zur von Louis Niedermeyer gegründeten „École de musique classique et religieuse“.

Nach der Studien- und Lehrzeit und einer Phase „großer vollkommener Gleichgültigkeit und ohne den Hauch eines Ehrgeizes“ als Organist und Kantor in Rennes endet Anfang 1870 mit der Rückkehr nach Paris die erste Schaffensphase von Gabriel Fauré, charakterisiert durch eine schwankende, zögerliche Haltung, schlechte Auswahl und aufgegebene Werke.

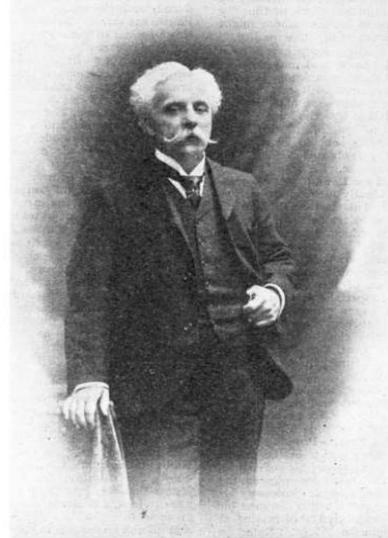
Die zweite Periode, in der sich ein weiteres Lebensalter Faurés widerspiegelt, wird durch den Tod der Eltern 1885/1887 markiert. Das *Requiem* von Fauré legt Zeugnis von dieser harten Prüfung ab, ohne dass es unmittelbar von diesen Verlusten seine Anregung erhalten hätte. Ein weiteres wichtiges Ereignis stellt die nur kurze Verlobungszeit mit Marianne Viardot dar. Wie Fauré später feststellt, war es ein Glück, dass diese Beziehung scheiterte, da er höchstwahrscheinlich durch das Haus der Viardots von seinem Weg abgebracht worden wäre. Der Salon der Viardots war eng mit der Oper verbunden, Faurés Schwerpunkt hingegen sollte sein Leben lang das Lied bleiben.

Die bewusste Erkenntnis des fortschreitenden Hörleidens 1903, die in die Zeit einer ernsten Schaffenskrise eingebettet ist, stellt einen weiteren bedeutenden Lebensabschnitt dar. In dieser Zeit (1905) wird er nach der Leitung der Kompositionsklasse seit 1896 zum Direktor des berühmten Conservatoire in Paris.

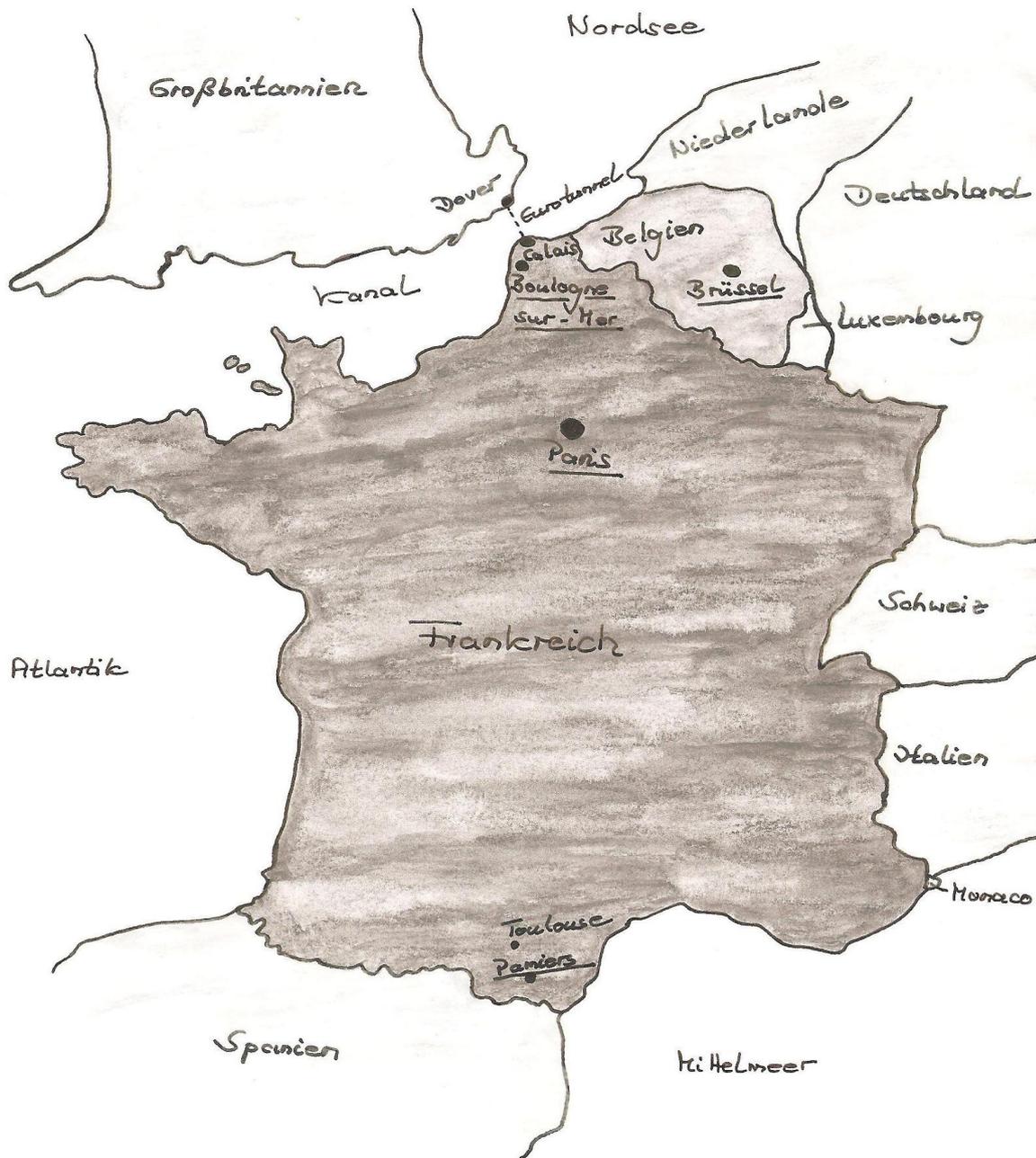
Mit neuen Klavierwerken ab 1905 und neuen Chanson-Kompositionen ab 1906 beginnt die letzte Periode, in der nahezu alle Gattungen mit bedeutenden Werken vertreten sind, unter Einschluss der bis dahin noch ausstehenden Oper.

Gabriel Fauré stirbt am 4. November 1924 im Alter von 79 Jahren in Paris. Auch wenn er nie ein Komponist für das große Publikum und nur einer Minderheit zugänglich war, blieb er doch immer eine Inspirationsquelle und ein Ideal für Interpreten und Komponisten, die ihm nahe standen. Der so genannte Faurésche Geist ist zwar teilweise heute noch nicht greifbar und unbestimmt für die Musikwissenschaft, aber allmählich wird anerkannt, dass seine Kunst als Organist und als Komponist von Liedern und Klavierwerken zu den vollendetsten Erscheinungen der französischen Musik gehört.

*Jessica Schmudlach*



**Geburts- und Wirkungsorte von Guilmant und Fauré**



	<b>Gabriel Fauré</b>	<b>Félix A. Guilmant</b>
<b>Geburtsort</b>	Pamiers/Frankreich	Boulogne-sur-Mer/Frankreich
<b>Studiort</b>	Paris/Frankreich	Brüssel/Belgien
<b>Wirkungsort</b>	Paris/Frankreich	Paris/Frankreich

Ute Escher

### Zeittafel – Frankreich im 19. Jahrhundert

		Ancien Régime	vor 1789
		Französische Revolution	1789
1800		Erstes Kaiserreich (Napoleon I.)	1804 – 1814/15
		Code Civil (bürgerliches Gesetzbuch)	1804
		Restauration	1814/15 – 1830
		Julirevolution	1830
		Julimonarchie	1830 – 1848
		Februarrevolution	1848
1850		Zweite Republik	1848 – 1852
		Zweites Kaiserreich (Napoleon III.)	1852 – 1870
		Deutsch-französischer Krieg	1870/71
		Dritte Republik	1870 – 1940
		Kapitulation Frankreichs	1871
		Verfassungsrevision: Unantastbarkeit des republikanischen Systems	1884
1900		Trennung von Kirche und Staat	1905

*Besonderheiten der Epoche:*

- Experimentierfeld unterschiedlicher politischer Organisationsmodelle
- Individualisierung des Denkens; Erstarren des Bürgertums
- fortschreitender Industrialisierungsprozess
- allmähliche Trennung von Staat und Kirche

*Kristina Beyer*

## Geschichtliche Aspekte – Frankreich im 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert eröffnete eine neue Periode in der Geschichte Frankreichs. Eingeleitet wurde diese mit der **Französische Revolution** 1789, durch die das alte Ordnungssystem, das Ancien Régime, zusammenbrach. Das vorrevolutionäre Frankreich war geprägt durch eine Staatsform der absoluten, auf dem Gottesgnadentum beruhende Monarchie, die dem König eine unbeschränkte Machtfülle verlieh. Zudem herrschte eine ständisch gegliederte Gesellschaftsordnung vor, in der Kirche und Adel die Macht und Privilegien innehatten. Die Volksmassen des Dritten Standes litten hingegen unter dem Regime. Träger der Revolution war letztlich vor allem das aufgeklärte, fortschrittsgläubige Bürgertum, dessen Hauptanliegen die politische und gesellschaftliche Gleichstellung war. Zudem befand sich das Land in einer Finanzkrise. Kennzeichen der Revolution war somit vor allem eine politische Zielsetzung, verbunden mit sozialen und wirtschaftlichen Forderungen, die zu einer tief greifenden Umgestaltung des Landes führte. Es kam zum Untergang der Monarchie und einem Übergang von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft, so dass die Jahre von 1794 bis 1799 die Phase der bürgerlichen **Republik** darstellten. Einen besonderen Stellenwert in der Überwindung der Mächte der Vergangenheit nahm zudem der Kampf gegen die Kirche ein. Es kam zu deren Entmachtung und einer erstmaligen Trennung von Staat und Kirche in Frankreich.

Mit der Machtübernahme Napoleon Bonapartes 1799 wurde das vorherrschende System durch ein autoritäres Regime ersetzt, das einerseits wieder zum Verlust der bedeutendsten politischen Errungenschaften des Bürgertums führte. Andererseits nahm Napoleon mit dem bürgerlichen Gesetzbuch von 1804 (**Code Civil**) die Festschreibung der Prinzipien von 1789 vor: Gleichheit aller vor dem Gesetz, Schutz und Freiheit des Individuums wie des Eigentums. Die Kirche, die im Zuge der Revolution einen massiven Machtverlust erlitten hatte, gewann durch den Staats-kirchenvertrag von 1801 wieder an Bedeutung – auch wenn er die Einziehung der Kirchengüter festschrieb –, so dass dem Katholizismus wieder sein Rang als Religion der Bevölkerungsmehrheit bestätigt wurde. Napoleon ließ sich 1804 zum Kaiser **Napoleon I.** krönen und das **Erste Kaiserreich** begann. Seine Politik war vor allem von einer Ausweitung seiner persönlichen Machtbefugnisse bestimmt und das gesamte politische Leben unterlag der staatlichen Kontrolle.

Letztlich zerbrach das Kaiserreich und die **Restauration**, als Gegenbewegung zur Revolution, begann. Ludwig der XVIII. kehrte auf den französischen Thron zurück – später gefolgt durch seinen Bruder Karl X. – und stellte die Monarchie erneut her, in der der König fast die gesamte Macht wieder in seinen Händen konzentrierte. Gesellschaftlich gesehen stellte die Restauration einen Kompromiss dar – die Rückkehr zum Ancien Régime war nicht möglich und das von Napoleon geschaffene Gesetzbuch behielt (mit Einschränkungen) seine Gültigkeit. Im wirtschaftlichen Bereich wurde die Mechanisierung und überhaupt der Aufschwung der industriellen Produktion gehemmt, so dass die industriellen Wachstumsraten weit hinter denen Englands lagen. Dennoch schritt die Industrialisierung voran. Ab 1825 geriet das Regime, das eine zunehmend autoritäre, auf die katholische Kirche fixierte Politik betrieb, in eine Krise, die zunächst wirtschaftliche Ursachen hatte und ihr politisches Gleichgewicht zerstörte. Das Restaurationsregime fiel schließlich aufgrund der ausbrechenden **Julirevolution** 1830.

Die als Folge der Revolution installierte **Julimonarchie** begann und König Louis-Philippe bestieg den Thron. Entgegen der Erwartungen der siegreichen Revolutionäre war es nicht zur Ausrufung der Republik gekommen, sondern bloß zu einem Dynastiewechsel. Es handelte sich jedoch vielmehr um eine vom Bürgertum getragene Monarchie, wobei der

König durch sein liberales Image den Beinamen „Bürger-König“ trug – er war nicht mehr der König von Frankreich, sondern „König der Franzosen“. Die fortschreitende Industrialisierung, der beginnende Ausbau der Verkehrswege und die damit verbundene Ausweitung des Handels führten einen Wirtschaftsaufschwung herbei. Während der Julimonarchie blieb Frankreich jedoch immer noch weitgehend Agrarland. So wie die Julimonarchie begonnen hatte, so endete sie jedoch auch – durch eine Revolution, deren Ursachen vielfältig waren: Wirtschaftskrise, Misstrauen gegenüber der Bourgeoisie, vor allem aber die Reform-Feindlichkeit der Julimonarchie.

Das Königtum wurde durch die **Februarrevolution** 1848 gestürzt und Louis-Philippe zur Abdankung gezwungen, woraufhin sich eine provisorische Regierung formierte, die die **Zweite Republik** ausrief. Die von demokratischen, humanitären und sozialen Zielsetzungen bestimmte Regierung vollzog einen radikalen Bruch mit der Julimonarchie: Wiederherstellung der Meinungs- und Versammlungsfreiheit, Einführung eines allgemeinen Wahlrechts etc. Die Präsidentenwahlen 1848 brachten einen ebenso überraschenden wie überwältigenden Sieg von Louis Napoléon Bonaparte, des Neffen Napoleons I. Ab 1850 begann Bonaparte, sein diktatorisches Regime vorzubereiten, unternahm 1851 einen unerwarteten Staatsstreich und verfügte infolgedessen über praktisch uneingeschränkte Macht.

1852 wurde Bonaparte schließlich die Kaiserwürde zugesprochen, wodurch das **Zweite Kaiserreich**, das letzte monarchische Verfassungssystem der Franzosen, eingeleitet wurde. Die besonderen Leistungen des Zweiten Kaiserreiches lagen im Bereich der Wirtschaft, so dass diese zwei Jahrzehnte zur entscheidenden Industrialisierungsphase des 19. Jahrhunderts wurden. Der nur von kurzen Stagnationsphasen unterbrochene Anstieg der Industrieproduktion hielt über die gesamte Kaiserzeit an und betraf alle wesentlichen Industriezweige. Einen ähnlichen Aufschwung erlebte die Landwirtschaft, in der noch ein Großteil der Erwerbsbevölkerung tätig war. Die Pariser Weltausstellungen von 1855 und 1867 waren so gesehen nicht nur gesellschaftliche Ereignisse des europäischen Adels und Großbürgertums, sondern auch Manifestationen einer dynamischen Wirtschaftsentwicklung, welche Frankreich zur zweiten Wirtschaftsmacht nach England aufsteigen ließ. Die Kehrseite der wirtschaftlichen Blüte war allerdings ein anfangs extrem autoritäres und diktatorisches Regime, das erst Ende der 1860er Jahre liberalere Züge annahm. Im deutsch-französischen Krieg 1870/71 kam es letztlich zum militärischen Zusammenbruch, der Gefangennahme Napoleons und seiner Abdankung.

1870 wurde die **Dritte Republik** ausgerufen, die bis 1940 bestand. Der Krieg wurde fortgeführt, mündete jedoch 1871 in die Kapitulation Frankreichs. Charakteristisch für die Dritte Republik war vor allem ihre permanente Regierungsinstabilität, so dass das Regime in 70 Jahren 106 Regierungen verbrauchte. Eine Abänderung der Verfassungsgesetze erklärte die republikanische Staatsform als unantastbar und mit der immer stärker werdenden Forderung nach der Beseitigung des kirchlichen Einflusses auf den Staat erhielt die Republik auch ein neues ideologisches Fundament – der Klerikalismus der nach wie vor republikfeindlichen Kirche wurde bekämpft und endete 1905 in der Trennung von Staat und Kirche.

Quelle: Schmidt, Bernhard et al. (2006): *Frankreich-Lexikon: Schlüsselbegriffe zu Wirtschaft, Gesellschaft, Politik, Geschichte, Presse- und Bildungswesen*. Berlin: Schmidt.

*Kristina Beyer*

Aristide Cavallé-Coll

Orgel in Saint-Sulpice, Paris

## Französische Orgelmusik und Orgelbaukunst im 19. Jahrhundert

Wird von der „französischen Orgel“ gesprochen, so ist mit diesem Begriff vorwiegend der im 19. Jahrhundert entwickelte Instrumententyp der *symphonischen Orgel* verbunden, der sich jedoch bruchlos aus der klassischen Orgel herausbildete. Während der Französischen Revolution waren zahlreiche alte Instrumente beschädigt oder zerstört worden, die nach dem Staatskirchenvertrag (1801) und der Wiedereinführung des Gottesdienstes instand gesetzt werden mussten. So wurden teilweise unter Verwendung von Teilen abgebauter Orgeln neue Instrumente geschaffen, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht wesentlich von den früheren unterschieden.

Der bedeutendste Orgelbauer der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war *Aristide Cavallé-Coll* (\*1811 Montpellier, †1899 Paris), der den nationalen und internationalen Orgelbau nachhaltig beeinflusste. Stetig auf der Suche nach neuen klanglichen und technischen Möglichkeiten entwickelte Cavallé-Coll mit mathematischer Gewissenhaftigkeit immer neue Elemente für seine Instrumente und machte sich die technischen Neuerungen der Zeit zu Nutze. Einige seiner bedeutendsten Werke sind u. a. die Großorgel der Kirche von *Saint-Denis* (1833), die Hauptorgel von *Saint-Sulpice* (1863) als sein größtes Werk und die auf der Weltausstellung 1878 im *Palais der Trocadéro* präsentierte Orgel [siehe Karte: Aristide Cavallé-Colls Orgeln in Paris]. Cavallé-Coll schuf mit seinen Großwerken die orgelbaulichen und -musikalischen Voraussetzungen für die Entwicklung der symphonischen Orgelmusik.

Nachdem die Orgelmusik zuvor in der Klassik zunehmend an Aufmerksamkeit verloren hatte, erlebte sie in der Zeit der Romantik des 19. Jahrhunderts einen erneuten Höhepunkt. Neben einer klassizistischen Richtung (Aufgreifen altfranzösischer Formen und Registrierweisen, verstärkt einsetzende Bach-Renaissance, Wiederbelebung des Gregorianischen Chorals) trat vor allem die dem romantischen Klangideal folgende *Orgelsymphonie* hervor, ein mehrsätziges ausgedehntes Orgelwerk, bei dem das Instrument Orgel in satztechnischer und klanglicher Hinsicht wie ein Symphonieorchester behandelt wurde. Viele Kompositionen entstanden auch im Hinblick auf eine bevorstehende Orgeleinweihung, bei der das Publikum unterhalten werden wollte. So stand nicht eine intellektuelle Befriedigung durch komplizierte formale Strukturen im Vordergrund, sondern es sollte vielmehr eine gefühlsmäßig ansprechende Musik dargeboten werden.

Nachdem das französische Orgelspiel in seinen Anfängen (~15.Jh.) noch sehr durch die kirchliche Liturgie beeinflusst war, stellte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Ablösung der Orgelmusik von ihrer liturgischen Verankerung ein – eine Tendenz, die die Entwicklung der weltlichen Orgelmusik begünstigte.

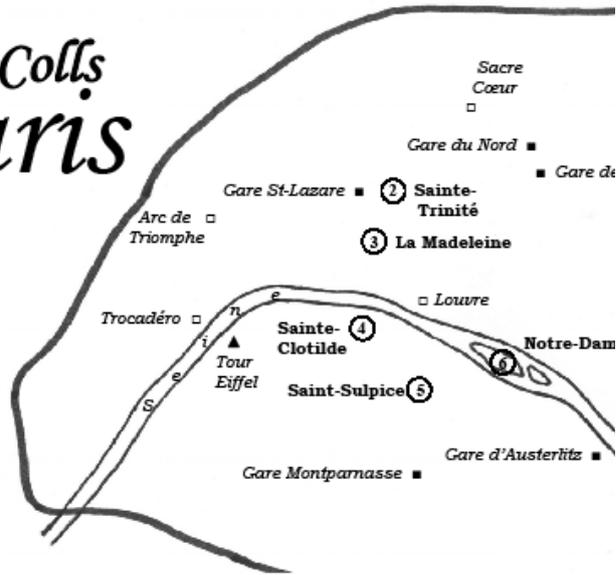
*Kristina Beyer*

① Saint-Denis

# Aristide Cavallé-Coll's Orgeln in Paris



**1 Saint-Denis**



**2 Sainte-Trinité**  
F. A. Guilman (1837-1911)



**3 La Madeleine**  
C. Saint-Saëns (1835-1921)  
Gabriel Fauré (1845-1924)



**4 Sainte-Clotilde**  
César Franck (1822-1890)

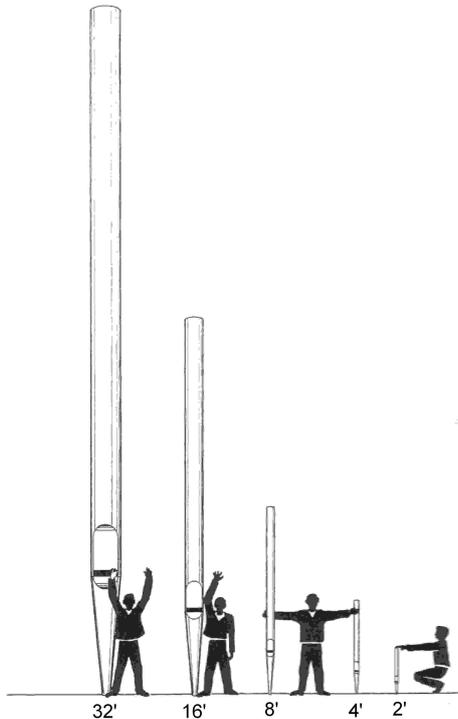


**5 Saint-Sulpice**  
Charles Widor (1844-1937)  
Marcel Dupré (1886-1910)

*Kristina Beyer*

## Funktionsweise der Orgel

Orgeln zählen zu den größten und kompliziertesten Musikinstrumenten, die es gibt: Bei der Planung muss bedacht werden, wie die Tausenden von Pfeifen für den Organisten anspielbar bleiben. Beim Bau ist handwerkliche Präzision gefordert. Und auch bei der alltäglichen Benutzung stellt die Orgel mit ihren vielen Knöpfen und Schaltern, mehreren Klaviaturen usw. eine Herausforderung für den Organisten dar.



Der **Organist** sitzt auf der Bank am **Spieltisch** – seine Füße erreichen die große Klaviatur auf dem Boden, das ist das **Pedal**, und die Trittschalter im Sockel des Spieltisches. Mit den Händen spielt er auf den kleinen Klaviaturen, den **Manualen**, und kann die **Registerknöpfe** sowie die **Spielhilfen** bedienen, die zur Zusammenstellung des gewünschten Orgelklangs ein- und ausgeschaltet („gezogen“ und „abgestoßen“) werden.

Damit die Orgel unterschiedliche Klänge hervorbringen kann, sind in der Orgel nicht nur Pfeifen einer Sorte eingebaut. Es gibt viele verschiedene Pfeifenformen, sie können aus Holz oder Metall gebaut sein oder sind durch einen Deckel verschlossen („gedackt“), sodass sie einen anderen Klang erzeugen. Darüber hinaus gibt es zwei verschiedene Bauweisen von Pfeifen – einmal die **Lippenpfeife**, in der eine Luftsäule zum Schwingen gebracht wird und die eher flötenhaft klingt.

Außerdem gibt es die **Zungenpfeife**, die häufig schnarrend und laut klingt, weil darin eine kleine Metallzunge auf die Fuß-Öffnung des Bechers schlägt.

Was in einem Orchester die verschiedenen Instrumente sind, stellen bei der Orgel die **Register** dar – einige haben sogar den gleichen Namen. Diese Register bestehen aus jeweils gleich gebauten Pfeifen, und zwar gibt es für jede Taste des Pedals oder des Manuals eine Pfeife in jedem Register. Ein sehr wichtiges Orgelregister ist z.B. das Prinzipal-Register, das fast immer aus den Pfeifen besteht, die man in der Orgel in der ersten Reihe sehen kann.

Mit der Zeit baute man so viele verschiedene Register in eine Orgel, dass es zu kompliziert war, alle Pfeifen und Register in einer Orgel unterzubringen. Es entstanden die „**Werke**“, die kleine Orgeln innerhalb einer großen Orgel darstellen – darum gibt es auch pro Werk ein Manual. Auf der Zeichnung sind die häufigsten dargestellt:

Das **Hauptwerk** mit den tragenden, volltönenden Registern,

das **Schwellwerk**, das weichere Flötenregister und einige Soloregister (z.B. Oboe) enthält,

das **Rückpositiv** (Positiv = kl. Orgel, hinter dem Rücken des Organisten aufgestellt) mit besonderen Soloregistern und einigen Flötenregistern sowie

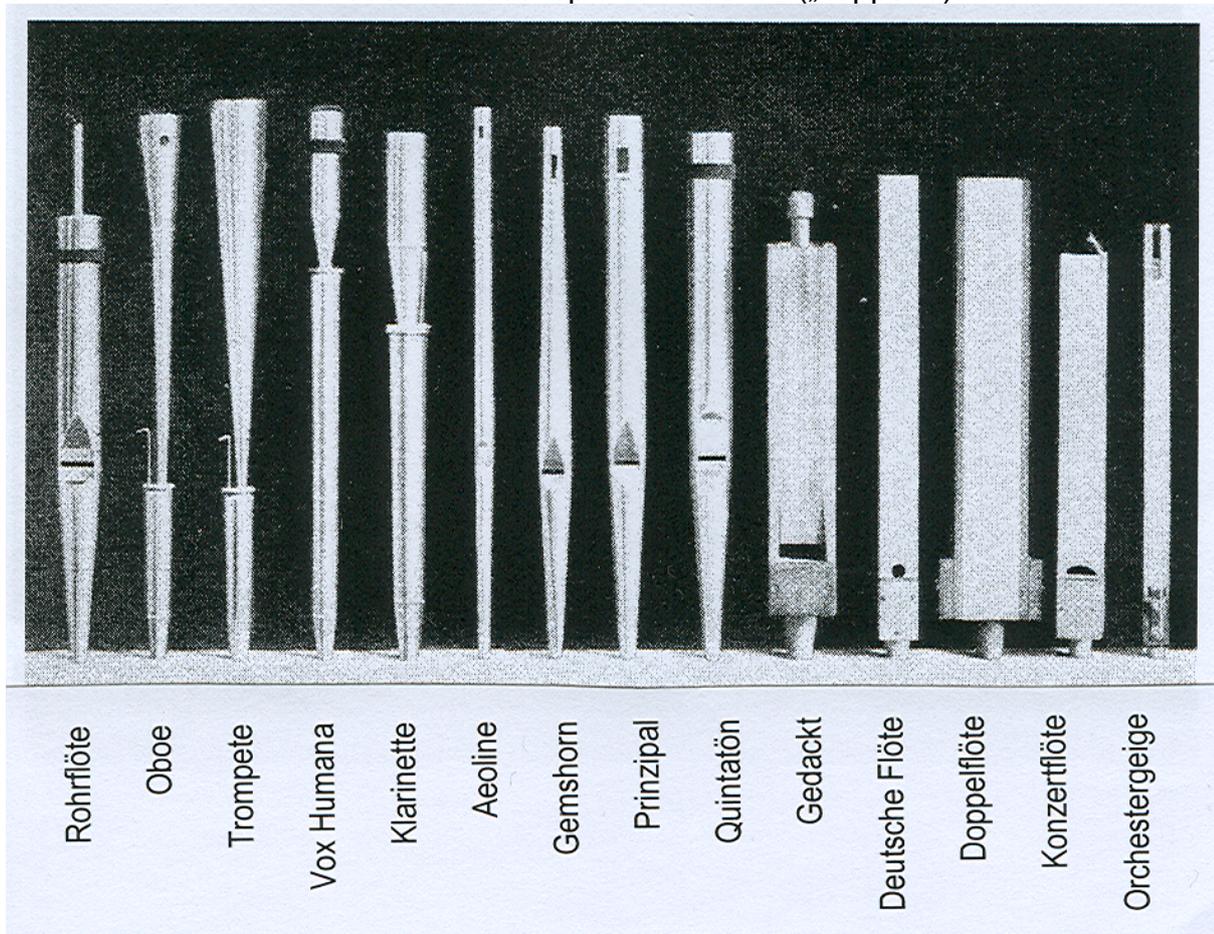
das **Pedalwerk** mit besonders tiefen und tragenden Registern, die nur vom Pedal gespielt werden können.

Das Besondere am Schwellwerk ist die Möglichkeit, mithilfe der vorn angebrachten Klappflügel die Pfeifen im Schwellwerkskasten einzuschließen und so die Lautstärke drosseln zu können. Diese Jalousie wird mit den zusätzlichen Fußpedalen im Sockel des

Spieltisches gesteuert.

Im Gegensatz zu den Blasinstrumenten, die durch die Atemluft des Instrumentalisten zum Erklingen gebracht werden, wird die benötigte Luft (der „Wind“) bei der Orgel mit Hilfe eines Gebläses erzeugt. Dieser Wind wird dann im Magazinbalg aufgespeichert, damit der Winddruck in der Orgel immer gleich bleibt. Über Windkanäle gelangt der Wind in die einzelnen Werke und dort zu den Pfeifen. Eine Pfeife ertönt jedoch nur dann, wenn der Organist das Register der Pfeife gezogen und die dazugehörige Taste drückt.

Um mehr Möglichkeiten bei der Registerwahl zu haben und den Aufwand an Pfeifen gering zu halten, benutzt der Organist die Spielhilfen, die die Register des einen Manuals auf einem anderen Manual oder im Pedal spielbar machen („koppeln“).

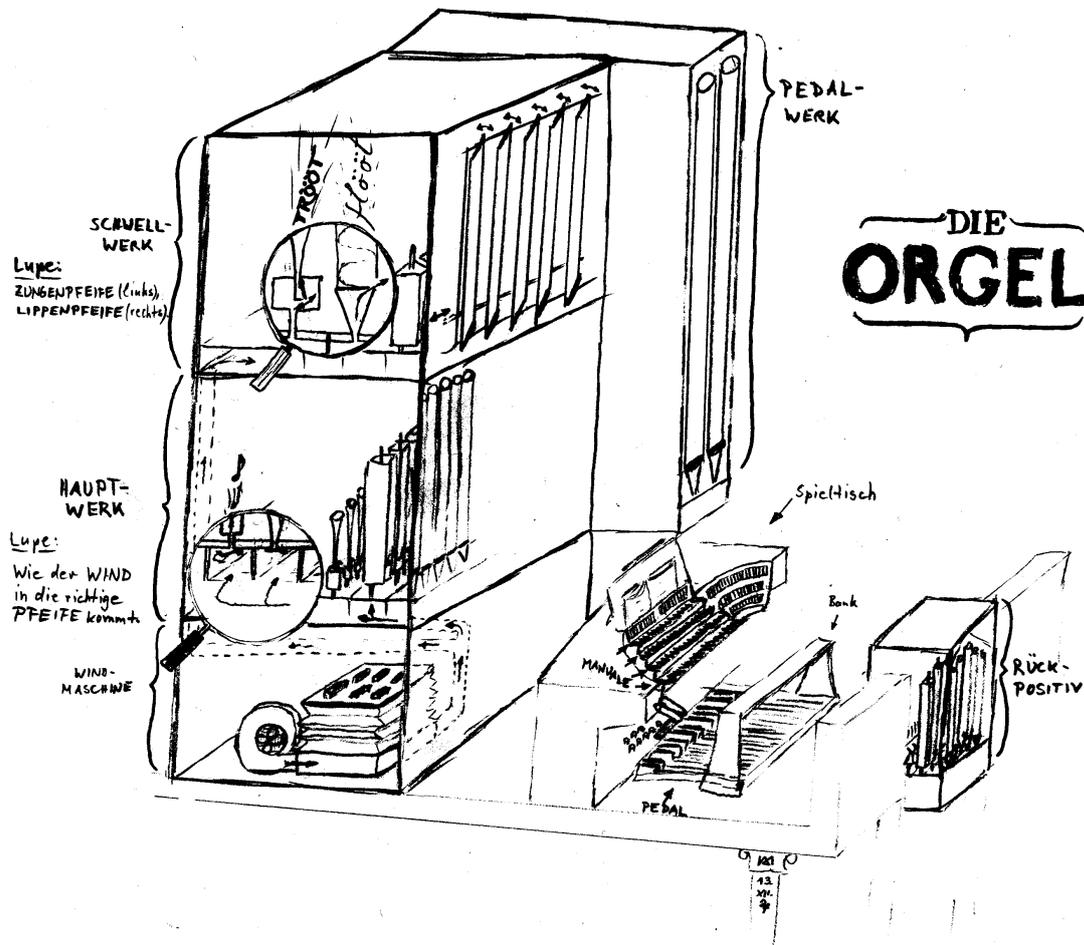


Vom Spieltisch des Organisten gehen zwei Arten von Signalen in die Orgel: Erstens die gezogenen Register sowie zweitens die gedrückten Tasten. Bei älteren Orgeln wird das Signal der Tasten auch immer an alle zugehörigen Pfeifen übertragen – es werden durch Drücken der Taste die Spielventile aller zur Taste gehörigen Pfeifen geöffnet; damit jedoch ein Ton erklingt, muss auch das jeweilige Register gezogen sein, da dadurch erst die Windversorgung der Pfeife erfolgt.

Dieses Prinzip konnte jedoch mit Einführung elektromagnetischer Bauteile im Orgelbau verlassen werden – in modernen Orgeln (wie z.B. im Bremer Dom) werden alle Pfeifen immer mit Wind versorgt. Beim Drücken einer Taste werden jedoch nicht mehr alle zugehörigen Spielventile geöffnet, sondern nur die der gerade gezogenen Register. Diese Konzeption der dauerhaften Windzuführung und einzelnen Ventilsteuerung ist besonders bei romantischer und moderner Orgelliteratur wichtig, da hier schnelle Registerwechsel und fließende Register- bzw. Spielhilfenwechsel vorgeschrieben sind. Dazu entstanden neben den oben erwähnten Koppeln (die die anderen Manuale in gleicher Tonlage auf das Zielmanual koppeln), sog. Super-Koppeln (die andere Manuale um Oktave(n) versetzt koppeln) und der Registerschweller (oder Registerwalze), mit dem durch Hinzuziehen oder Abstoßen stärkerer Register ein zusätzlicher Crescendo- oder

Decrescendo-Effekt (neben dem Jalousieschweller des Schwellwerks) erzielt werden kann.

Eine weitere elektrotechnische Neuerung sind die Kombinationen, Registerzusammenstellungen die zuvor abgespeichert und dann während des Spiels per Knopfdruck abgerufen werden können. Dabei kann in Feste Kombinationen (z.B. „Alle Zungenregister“, „Alle Flötenregister“ oder „piano“, „mezzoforte“) und in Freie Kombinationen - vom Organisten frei zusammenstellbare - unterschieden werden.



Kai Paschen

## Geschichtliche Aspekte – Frankreich im 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert eröffnete eine neue Periode in der Geschichte Frankreichs. Eingeleitet wurde diese mit der **Französische Revolution** 1789, durch die das alte Ordnungssystem, das Ancien Régime, zusammenbrach. Das vorrevolutionäre Frankreich war geprägt durch eine Staatsform der absoluten, auf dem Gottesgnadentum beruhende Monarchie, die dem König eine unbeschränkte Machtfülle verlieh. Zudem herrschte eine ständisch gegliederte Gesellschaftsordnung vor, in der Kirche und Adel die Macht und Privilegien innehatten. Die Volksmassen des Dritten Standes litten hingegen unter dem Regime. Träger der Revolution war letztlich vor allem das aufgeklärte, fortschrittsgläubige Bürgertum, dessen Hauptanliegen die politische und gesellschaftliche Gleichstellung war. Zudem befand sich das Land in einer Finanzkrise. Kennzeichen der Revolution war somit vor allem eine politische Zielsetzung, verbunden mit sozialen und wirtschaftlichen Forderungen, die zu einer tief greifenden Umgestaltung des Landes führte. Es kam zum Untergang der Monarchie und einem Übergang von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft, so dass die Jahre von 1794 bis 1799 die Phase der bürgerlichen **Republik** darstellten. Einen besonderen Stellenwert in der Überwindung der Mächte der Vergangenheit nahm zudem der Kampf gegen die Kirche ein. Es kam zu deren Entmachtung und einer erstmaligen Trennung von Staat und Kirche in Frankreich.

Mit der Machtübernahme Napoleon Bonapartes 1799 wurde das vorherrschende System durch ein autoritäres Regime ersetzt, das einerseits wieder zum Verlust der bedeutendsten politischen Errungenschaften des Bürgertums führte. Andererseits nahm Napoleon mit dem bürgerlichen Gesetzbuch von 1804 (**Code Civil**) die Festschreibung der Prinzipien von 1789 vor: Gleichheit aller vor dem Gesetz, Schutz und Freiheit des Individuums wie des Eigentums. Die Kirche, die im Zuge der Revolution einen massiven Machtverlust erlitten hatte, gewann durch den Staatskirchenvertrag von 1801 wieder an Bedeutung – auch wenn er die Einziehung der Kirchengüter festschrieb –, so dass dem Katholizismus wieder sein Rang als Religion der Bevölkerungsmehrheit bestätigt wurde. Napoleon ließ sich 1804 zum Kaiser **Napoleon I.** krönen und das **Erste Kaiserreich** begann. Seine Politik war vor allem von einer Ausweitung seiner persönlichen Machtbefugnisse bestimmt und das gesamte politische Leben unterlag der staatlichen Kontrolle.

Letztlich zerbrach das Kaiserreich und die **Restauration**, als Gegenbewegung zur Revolution, begann. Ludwig der XVIII. kehrte auf den französischen Thron zurück – später gefolgt durch seinen Bruder Karl X. – und stellte die Monarchie erneut her, in der der König fast die gesamte Macht wieder in seinen Händen konzentrierte. Gesellschaftlich gesehen stellte die Restauration einen Kompromiss dar – die Rückkehr zum Ancien Régime war nicht möglich und das von Napoleon geschaffene Gesetzbuch behielt (mit Einschränkungen) seine Gültigkeit. Im wirtschaftlichen Bereich wurde die Mechanisierung und überhaupt der Aufschwung der industriellen Produktion gehemmt, so dass die industriellen Wachstumsraten weit hinter denen Englands lagen. Dennoch schritt die Industrialisierung voran. Ab 1825 geriet das Regime, das eine zunehmend autoritäre, auf die katholische Kirche fixierte Politik betrieb, in eine Krise, die zunächst wirtschaftliche Ursachen hatte und ihr politisches Gleichgewicht zerstörte. Das Restaurationsregime fiel schließlich aufgrund der ausbrechenden **Julirevolution** 1830.

Die als Folge der Revolution installierte **Julimonarchie** begann und König Louis-Philippe bestieg den Thron. Entgegen der Erwartungen der siegreichen Revolutionäre war es nicht zur Ausrufung der Republik gekommen, sondern bloß zu einem Dynastiewechsel. Es handelte sich jedoch vielmehr um eine vom Bürgertum getragene Monarchie, wobei der König durch sein liberales Image den Beinamen „Bürger-König“ trug – er war nicht mehr

der König von Frankreich, sondern „König der Franzosen“. Die fortschreitende Industrialisierung, der beginnende Ausbau der Verkehrswege und die damit verbundene Ausweitung des Handels führten einen Wirtschaftsaufschwung herbei. Während der Julimonarchie blieb Frankreich jedoch immer noch weitgehend Agrarland. So wie die Julimonarchie begonnen hatte, so endete sie jedoch auch – durch eine Revolution, deren Ursachen vielfältig waren: Wirtschaftskrise, Misstrauen gegenüber der Bourgeoisie, vor allem aber die Reform-Feindlichkeit der Julimonarchie.

Das Königtum wurde durch die **Februarrevolution** 1848 gestürzt und Louis-Philippe zur Abdankung gezwungen, woraufhin sich eine provisorische Regierung formierte, die die **Zweite Republik** ausrief. Die von demokratischen, humanitären und sozialen Zielsetzungen bestimmte Regierung vollzog einen radikalen Bruch mit der Julimonarchie: Wiederherstellung der Meinungs- und Versammlungsfreiheit, Einführung eines allgemeinen Wahlrechts etc. Die Präsidentenwahlen 1848 brachten einen ebenso überraschenden wie überwältigenden Sieg von Louis Napoléon Bonaparte, des Neffen Napoleons I. Ab 1850 begann Bonaparte, sein diktatorisches Regime vorzubereiten, unternahm 1851 einen unerwarteten Staatsstreich und verfügte infolgedessen über praktisch uneingeschränkte Macht.

1852 wurde Bonaparte schließlich die Kaiserwürde zugesprochen, wodurch das **Zweite Kaiserreich**, das letzte monarchische Verfassungssystem der Franzosen, eingeleitet wurde. Die besonderen Leistungen des Zweiten Kaiserreiches lagen im Bereich der Wirtschaft, so dass diese zwei Jahrzehnte zur entscheidenden Industrialisierungsphase des 19. Jahrhunderts wurden. Der nur von kurzen Stagnationsphasen unterbrochene Anstieg der Industrieproduktion hielt über die gesamte Kaiserzeit an und betraf alle wesentlichen Industriezweige. Einen ähnlichen Aufschwung erlebte die Landwirtschaft, in der noch ein Großteil der Erwerbsbevölkerung tätig war. Die Pariser Weltausstellungen von 1855 und 1867 waren so gesehen nicht nur gesellschaftliche Ereignisse des europäischen Adels und Großbürgertums, sondern auch Manifestationen einer dynamischen Wirtschaftsentwicklung, welche Frankreich zur zweiten Wirtschaftsmacht nach England aufsteigen ließ. Die Kehrseite der wirtschaftlichen Blüte war allerdings ein anfangs extrem autoritäres und diktatorisches Regime, das erst Ende der 1860er Jahre liberalere Züge annahm. Im deutsch-französischen Krieg 1870/71 kam es letztlich zum militärischen Zusammenbruch, der Gefangennahme Napoleons und seiner Abdankung.

1870 wurde die **Dritte Republik** ausgerufen, die bis 1940 bestand. Der Krieg wurde fortgeführt, mündete jedoch 1871 in die Kapitulation Frankreichs. Charakteristisch für die Dritte Republik war vor allem ihre permanente Regierungsinstabilität, so dass das Regime in 70 Jahren 106 Regierungen verbrauchte. Eine Abänderung der Verfassungsgesetze erklärte die republikanische Staatsform als unantastbar und mit der immer stärker werdenden Forderung nach der Beseitigung des kirchlichen Einflusses auf den Staat erhielt die Republik auch ein neues ideologisches Fundament – der Klerikalismus der nach wie vor republikfeindlichen Kirche wurde bekämpft und endete 1905 in der Trennung von Staat und Kirche.

Quelle: Schmidt, Bernhard et al. (2006): *Frankreich-Lexikon: Schlüsselbegriffe zu Wirtschaft, Gesellschaft, Politik, Geschichte, Presse- und Bildungswesen*. Berlin: Schmidt.  
*Kristina Beyer*



## **Guilmant, 1. Symphonie für Orgel und Orchester d-Moll op. 42**

Der erste Satz in d-Moll besteht aus einem einleitenden Largo in sehr langsamem 4/4 Takt und einem Allegro im Alla-breve-Takt in Sonatenhauptsatzform, in dem nacheinander zwei gegensätzliche Themen exponiert werden. Während das zweite Thema hochromantisch ist, hat das erste Thema einen neobarocken Gestus, bei dem Guilmants Verehrung für die deutsche Barockmusik, insbesondere J. S. Bach, deutlich wird, die er von seinem belgischen Lehrer Lemmens übernommen hatte. Dieser hatte die Hochschätzung Bachs neu in die französische und belgische Orgelmusik gegen Ende des 19. Jahrhunderts gebracht und sie an seine Schüler Guilmant und Widor weitergegeben. Widor hat die Hochschätzung Bachs später wiederum seinem aus dem Elsass stammenden Orgelschüler Albert Schweitzer weitervermittelt, der durch sein 1906 erschienenenes, vielgelesenes Buch "Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst" zum Mittler zwischen deutscher und französischer Orgeltradition wurde.

### **1. Satz Largo – Allegro**

Gleich zu Anfang des einleitenden LARGO hat Guilmant seine Symphonie in der Orchesterfassung gegenüber der drei Monate vorher erschienenen Urfassung für Orgel um deutlich hörbare Orchesterakkorde am Ende jeden Taktes angereichert, so dass der Eindruck eines Dialoges oder sogar Streitgesprächs, Schlagabtauschs oder Kräftemessens zwischen Orgel und Orchester entsteht (Beispiele auf begleitender CD).

### **2. Satz Pastorale**

Der zweite Satz ist eine Pastorale in wiegendem 12/8-Takt in A-Dur. Obwohl der Siciliano-Rhythmus und die Satztechnik als reale Fuge wieder an die Barockzeit erinnern, hat dieser Satz einen ausgesprochen lyrischen und romantischen Charakter. Er rief beim Publikum der Pariser Uraufführung im 5000 Menschen fassenden Trocadéro so begeisterte Reaktionen hervor, dass er auf der Stelle wiederholt werden musste. In diesem Satz erscheinen die Orchesterstimmen häufig entweder solistisch wie eine zusätzliche Klangfarbe im Repertoire der Orgel oder als Gruppe mit gleichzeitig "angeschlagenen" Akkorden, quasi als würden auf der Orgel die Tasten für einen Akkord gedrückt. Für diesen Satz lässt sich das Verhältnis von Orgel und Orchester so beschreiben, dass die Orchesterinstrumente an vielen Stellen wie der verlängerte Arm oder wie Register der Orgel behandelt werden (Beispiele auf begleitender CD).

### **3. Satz Final**

Dieser Finalsatz, wieder in d-Moll, steht im 2/4-Takt im Allegro-Tempo und ist über weite Strecken eine Toccata für Orgel, die das Orchester begleitet und wie zusätzliche Register unterstützt. Das Verhältnis von Orgel und Orchester ändert sich im mächtigen Andante maestoso, das den Schluss bildet: Dort sind Orchester und Orgel komplementär; gegenüber der Fassung für Orgel solo fallen hier vor allem die schärfere Konturierung und größere Dramatik auf, die insbesondere dadurch erreicht werden, dass im Orchester Rhythmusinstrumente (Pauke, Becken, große Trommel) zur Verfügung stehen – Rhythmusinstrumente sind die einzige Instrumentengattung des Orchesters, die die Orgel nicht nachahmen kann (Beispiele auf begleitender CD).

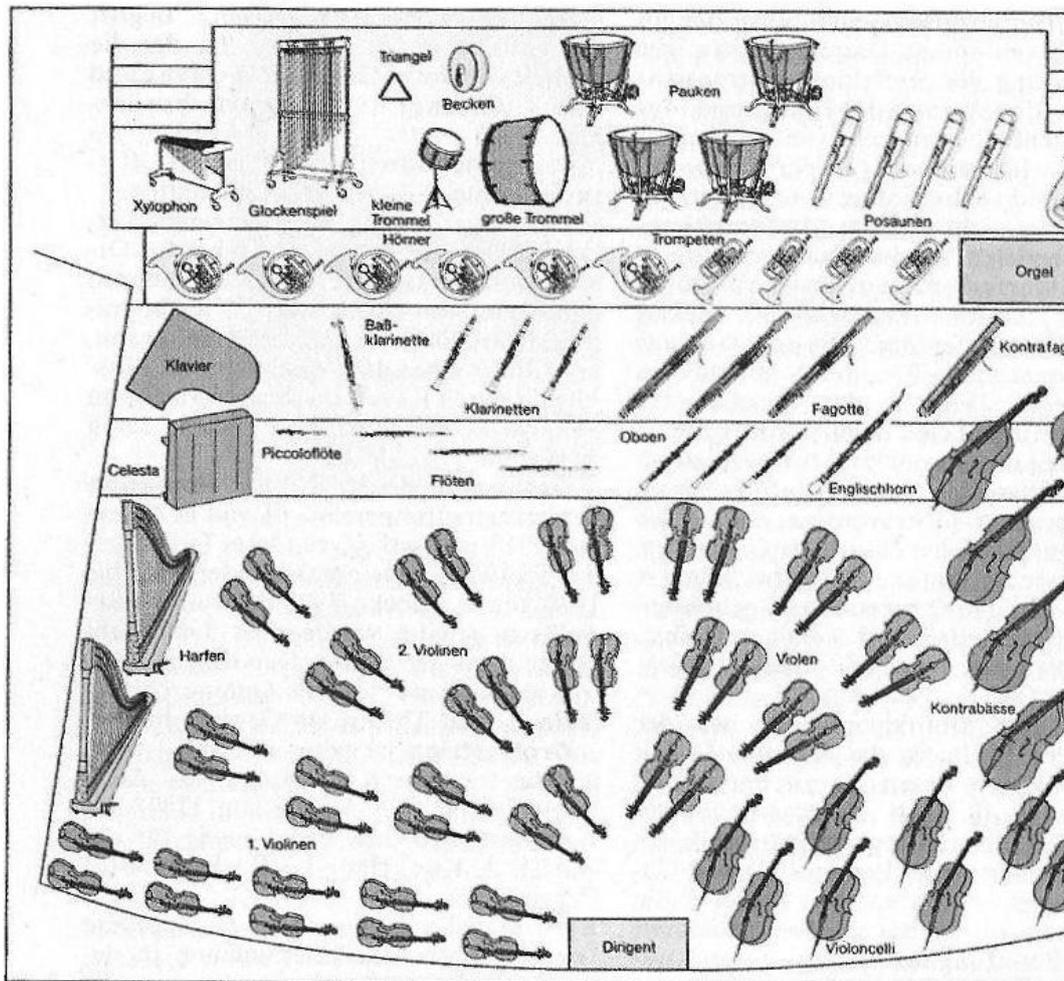
*Susanne Gläß*

## Vergleich der Klangkörper Orchester und Orgel

Frauke Wöltjen

	<b>Orchester</b>	<b>Orgel</b>
Besetzung	80-100 Musiker	1 Spieler
Koordinierung	schwierige Koordination aller Mitwirkenden verlangt einen Dirigenten	Koordination leichter, da nur ein Musiker
Standort	ortsunabhängig	ortsgebunden, fest installiert
Instrumente, Notation	<p>*bis zu 50 verschiedene Saiten-, Zupf-, Holzblas-, Blechblas- und Schlaginstrumente</p> <p>*20 – 30 Systeme gleichzeitig</p> <p>* je nach Instrument in Violin-, Tenor- oder Bassschlüssel notiert</p>	<p>*bis über 100 Register, alle sind Blasinstrumente aus Holz oder Metall, bei romantischen Orgeln (Cavaillé-Coll)=&gt; dem Klang nachempfundene "Streicher"- und "Bläser"-Register , gespielt wird auf Klaviatur wie ein Tasteninstrument</p> <p>*3 voneinander unabhängige Stimmen in 3 Systemen, maximal 12 Töne gleichzeitig (rechte Hand, linke Hand, 2 FüÙe)</p> <p>* notiert in Violin- und Bassschlüssel</p>
Technik	<p>* je nach Instrument sind die technischen Möglichkeiten sehr verschieden,</p> <p>* die Länge des Tons ist begrenzt (durch Bogen oder Atem),</p> <p>* die Tonerzeugung ist unmittelbar</p>	<p>* alle Register werden durch den gleichen technischen Übertragungsapparat bedient</p> <p>* Tonlänge nahezu unbegrenzt, konstant</p> <p>* Tongebung indirekt</p>
Dynamik	Tonlautstärke höchst flexibel	Tonlautstärke je Register nahezu festgelegt
Harmonik	alle Instrumente sind an der Harmoniebildung beteiligt, kein 4-stimmiges Satzbild	am 4-stimmigen Satz der Tasteninstrumente orientiert
Rhythmik	Rhythmus aufgrund der Koordination der Instrumentalisten in eher einfachen Ausprägungen (im Rahmen der Symphonie)	Orgel lässt alle rhythmischen Variationen zu, geringe Koordinationsschwierigkeiten
Klang	<p>* Höchste Elastizität des Klangkörpers durch Anzahl und Verschiedenheit der Instrumente</p> <p>* Stimmung theoretisch veränderbar, doch ¼ Töne werden wenig genutzt</p>	<p>* im Tutti charakteristischer genormter Ton, Register haben alle den gleichen Tonumfang</p> <p>* Stimmung durch Intonation festgelegt, 12 gleiche Halbtonschritte</p>

## Orchester Sitzordnung



Quelle: Eggebrecht, H. H. (Hrsg.): Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden

3. Band ON/Zz

1984

Mannheim: B.I. Taschbuchverlag

## Spezielle Probleme der Verbindung von Orgel und Orchester

Das gemeinsame Erklingen von Orgel und Orchester weist einige Probleme auf, die aus der prinzipiellen Unterschiedlichkeit entstehen und das Zusammenspiel erschweren.

- Im Gegensatz zum unmittelbar erklingenden Ton des Orchesters verzögert sich der Orgelton zwischen dem Drücken der Taste und dem Erklingen.
- Der erhebliche Nachhall in Kirchen, auf den die Orgel eingestellt ist, erschwert die Koordination zwischen allen Beteiligten und fordert ein genaues Hinsehen zum Dirigierenden.
- Die Orchestermitglieder haben einen direkten Blick auf den Dirigenten, doch für Organisten ist der notwendige Sichtkontakt schwierig bis unmöglich, da sie meist mit dem Rücken zum Orchester sitzen. Dieses Problem kann mit Hilfe von Spiegeln gemildert, aber nicht grundsätzlich behoben werden.
- Eine Kombination von Orgel und bestimmten Orchesterinstrumenten ergibt einen trüben Klang, so dass in Orgelkonzerten oft von vornherein z.B. auf Holzbläser verzichtet wird.
- Auch Blechbläser und die Zungenstimmen der Orgel führen, gleichzeitig gespielt, zu einem ungünstigen Klangergebnis. Daher muss der Organist bei gemeinsamen Proben viel Zeit und Mühe aufwenden, passende Register für einen harmonischen Zusammenklang von Orchester und Orgel zu finden.

*Frauke Wöltjen*

## Gabriel Fauré: Requiem

Lateinischer Text des Requiems in der Zusammenstellung von Gabriel Fauré mit der Übersetzung von Paul-Gerhard Nohl aus: Paul-Gerhard Nohl, Lateinische Kirchenmusiktexte, Kassel 41996

### I. Introit et Kyrie

(Introitus der Liturgie:)

Requiem aeternam dona eis, Domine:  
Ruhe, ewige, gib ihnen, Herr:

Et lux perpetua luceat eis.  
und Licht für immer leuchte ihnen.

Te decet hymnus, Deus, in Sion,  
Dir gebührt Lobgesang, Gott, in Zion,

et tibi reddetur votum in Jerusalem:  
und dir erstattet man Gelübde in Jerusalem:

exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.  
erhöre mein Gebet, zu dir alles Fleisch kommt.

(Kyrie der Liturgie:)

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison!  
Herr, erbarme dich, Christus, erbarme dich, Herr, erbarme dich!

### II. Offertoire

(aus dem Offertorium der Liturgie:)  
O Domine Jesu Christe, rex gloriae,  
Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,

libera animas defunctorum  
befreie die Seele aller, die verstorben sind,

de poenis infernis et de profundo lacu:  
von den Strafen der Hölle und vom abgründigen See:

O Domine Jesu Christe, rex gloriae,  
Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,

libera animas defunctorum  
befreie die Seele aller, die verstorben sind,

de ore leonis,  
aus dem Rachen des Löwen,

ne absorbeat tartarus,  
auf dass nicht verschlinge sie die Unterwelt,

ne cadant in obscurum:  
auf dass sie nicht fallen ins Dunkle:

(Bariton-Solo:)

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:  
Opfergaben und Gebete dir, Herr, zum Lob, bringen wir dar:

tu suscipe pro animabus illis,  
du nimm sie auf für die Seelen jener,

quarum hodie memoriam facimus:  
deren heute wir gedenken:

fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,  
gib, dass sie, Herr, vom Tode hinübergehen zu dem Leben,

quam olim Abrahae promisisti et semini eius.  
welches einst dem Abraham du versprochen und seinem Samen.

(Chor:)

O Domine Jesu Christe, rex gloriae,  
Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,

libera animas defunctorum  
befreie die Seele aller, die verstorben sind,

de poenis infernis et de profundo lacu:  
von den Strafen der Hölle und vom abgründigen See:

ne cadant in obscurum. Amen.  
auf dass sie nicht fallen ins Dunkle. Amen.

### III. Sanctus

(Sanctus der Liturgie:)

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus, Deus Sabaoth.  
Heilig, heilig, heilig ist der Herr, der Gott Zebaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
Voll sind Himmel und Erde des Ruhmes dein.

Hosanna in excelsis.  
Hosianna in der Höhe.

### IV. Pie Jesu

(die letzten beiden Zeilen aus der Sequenz »Dies irae«:)

Pie Jesu Domine,  
milder Jesus, o Herr,

dona eis requiem, sempiternam requiem.  
schenke ihnen Ruhe, ewige Ruhe.

#### V. Agnus Dei

(Agnus Dei der Liturgie:)  
Agnus dei, qui tollis peccata mundi:  
Lamm Gottes, der du trägst die Sünden der Welt:

dona eis requiem.  
gib ihnen Ruhe.

Agnus dei, qui tollis peccata mundi:  
Lamm Gottes, der du trägst die Sünden der Welt:

dona eis requiem sempiternam.  
gib ihnen Ruhe auf ewig.

(Communio der Liturgie:)  
Lux aeterna luceat eis, Domine:  
Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr:

cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.  
mit den Heiligen dein in Ewigkeit, denn gütig bist du.

(aus dem Graduale der Liturgie:)  
Requiem aeternam dona eis, Domine,  
Ruhe, ewige, gib ihnen, Herr,

et lux perpetua luceat eis.  
und Licht für immer leuchte ihnen.

#### VI. Libera me

(Responsorium der Liturgie:)  
Libera me, Domine, de morte aeterna,  
Rette mich, Herr, vom Tode, dem ewigen,

in die illa tremenda,  
an jenem Tage des Schreckens,

quando coeli movendi sunt et terra,  
wenn Himmel und Erde ins Wanken kommen,

Dum veneris judicare saeculum per ignem.  
wenn du kommen wirst zu richten das All durch Feuer.

Tremens factus sum ego et timeo,  
In Zittern gerate ich und Furcht,

dum discussio venerit atque ventura ira.  
wenn die Prüfung kommt und es naht der Zorn.

Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae,  
Ein Tag des Zorns ist jener Tag, des Unheils und des Elends,

dies illa, dies magna et amara valde.  
ein Tag so groß und so bitter gar.

Requiem aeternam dona eis, Domine:  
Ruhe, ewige, gib ihnen, Herr:

et lux perpetua luceat eis.  
und Licht für immer leuchte ihnen.

Libera me, Domine, de morte aeterna,  
Rette mich, Herr, vom Tode, dem ewigen,

in die illa tremenda,  
an jenem Tage des Schreckens,

quando coeli movendi sunt et terra,  
wenn Himmel und Erde ins Wanken kommen,

Dum veneris judicare saeculum per ignem.  
wenn du kommen wirst zu richten das All durch Feuer.

## VII. In paradisum

(aus dem "Geleitwort am Grabe" der Liturgie:)  
In paradisum deducant angeli,  
Ins Paradies mögen geleiten (dich) die Engel,

in tuo adventu suscipiant te martyres,  
bei deiner Ankunft mögen empfangen dich die Märtyrer,

et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.  
und sie mögen führen dich in die heilige Stadt Jerusalem.

Chorus angelorem te suscipiat,  
Der Chor der Engel dich nehme auf,

et cum Lazaro quondam paupere  
und mit Lazarus, dem damals armen,

aeternam habeas requiem.  
ewig mögest du haben Ruhe.



## Requiem – Was ist das?

Das Requiem ist die lateinische Totenmesse der katholischen Kirche. Der Begriff Requiem gehört ausschließlich dem Katholizismus an und stammt aus dem 4. Esra-Buch (nicht-kanonischer Bestandteil des Alten Testaments).

Die alte Reihenfolge der Sätze des Requiems lautete:

1. Introitus
2. Kyrie
3. Graduale
4. Tractus
5. Sequenz „Dies irae“
6. Offertorium
7. Sanctus
8. Agnus dei
9. Communio
10. Responsorium „Libera Me“
11. Geleitwort „In paradisum“

Die Requiem-Kompositionen sind ein Indiz dafür, wie die Menschen dem Tod zu verschiedenen Zeiten gegenüberstanden.

Während ursprünglich alle Requiem-Kompositionen als Teil der Totenmesse komponiert waren (früheste erhaltene Requiem-Komposition: Johannes Ockeghem, Requiem, vermutlich 1493), löste sich das Requiem im frühen 18. Jahrhundert von seinem ausschließlich gottesdienstlichen Gebrauch. Requiemkompositionen konnten nun, je nach Komponist, verschiedene Akzente setzen. Bei Verdi stand zum Beispiel die Sequenz „Dies irae“ im Zentrum. Dieser Messeteil diente dazu, klarzumachen, dass die Seele des Menschen nach dem Tod vor ein himmlisches Gericht gestellt werden und man über sie richten würde, was viele Menschen in Angst und Schrecken versetzte. Andere Requiemkompositionen (z. B. von Fauré) handelten nicht mehr von der Gegenüberstellung von Tod, Gericht und Ewigkeit, sondern von der Ruhe des Todes. Fauré vertonte deshalb aus dem "Dies irae" auch lediglich den sanften, geradezu harmlosen Schluss "Pie Jesu". Fauré hat in einem Brief 1910 über sein Requiem gesagt: „Mon Requiem [...] on a dit qu'il n'exprimait pas l'effroi de la mort [Mein Requiem, hat man gesagt, drückt nicht den Schrecken des Todes aus], quelqu'un l'a appelé une berceuse de la mort [jemand hat es ein Wiegenlied des Todes genannt]“.

*Markus Neuert*

## **Gabriel Fauré, Requiem d-Moll op. 48 (Fassung v. 1899)**

### **I. Introït et Kyrie**

Der Satz besteht aus zwei Teilen: einer langsamen Einleitung (Largo) und einem Hauptteil im Andante-Tempo.

Das Largo hat den Charakter einer Überschrift über das ganze Werk oder einer Initiale. Fauré fasst darin seine Interpretation des Inhaltes des Requiem-Textes und seine persönliche Akzentsetzung einmal kompakt musikalisch zusammen: Die Seele des gestorbenen Menschen befindet sich für ihn ganz offensichtlich im wesentlichen in einem Zustand unendlicher Ruhe - „Requiem“ kommt von lateinisch „requies“/ „Ruhe“. Diese Ruhe wird zusätzlich noch in eindrucksvoller Weise von einem ewigen Licht („lux perpetua“) erhellt.

Musikalisch stellt Fauré das im einleitenden Largo dar, indem er für Orchester und Chor kontrastierendes Material komponiert: Die einstimmige melodische Bewegung des Orchesters führt immer weiter in die Tiefe. Es bietet sich die Deutung an, dass damit der menschliche Körper dargestellt wird, der tatsächlich bei der Beerdigung am Ende des Requiems auch in der Tiefe der Erde verschwinden wird. Die Fortissimo-Schläge des Orchesters lassen sich als komponierte Glockenschläge mit Nachhall interpretieren; der Chor, der in diesen Nachhall hinein im Pianissimo rezitierend auf einem stehenden pulsierenden Akkord singt, könnte als die Seele, die sich vom Körper löst, verstanden werden. Insgesamt wird durch den auskomponierten Nachhall, den rezitierenden Gestus und das ruhige Grundtempo ein stark kirchlicher Charakter hervorgerufen.

Der zweite Teil des ersten Satzes, der im Andante-Tempo steht, nimmt denselben Text wieder auf, schließt sogar nahtlos das liturgisch eigentlich getrennte folgende Kyrie mit ein und ist im Charakter weniger sakral, sondern knüpft musikalisch an die Gattung an, für die Fauré insgesamt am meisten komponiert hat und für die er besonders berühmt ist: das Lied. Eine mögliche Interpretation für die im Bass des Orchesters deutlich hörbare schreitende Andante-Bewegung wäre ‚Die Seele sucht ihren Weg‘. Im Mittelteil („exaudi“/„höre!“) ist das Aufmerksamkeit erbitende Rufen lautmalerisch umgesetzt durch kontrastierende sehr laute und sehr leise Rufe.

### **II. Offertoire**

Fauré hat seine Ausbildung an der Kirchenmusik-Schule École Niedermeyer erworben. Am Anfang dieses Satzes, der mit fugierten Einsätzen in Orchester und Chor beginnt, lässt sich seine gute Kenntnis der ehrwürdigen polyphonen Kirchenmusiktradition hören.

Interpretierend lässt sich die Polyphonie als vielstimmiger Versuch deuten, ein gutes Wort für die Seele des verstorbenen Menschen einzulegen, die von den verschiedenen Schrecknissen der Hölle befreit bleiben möge: von den Höllenstrafen („de poenis inferni“), von dem tiefen See („de profundo lacu“), von dem Rachen des Löwen („de ore leonis“) und vor dem Dunkel („obscurum“). Diese Bedrohungen werden in homophoner Satztechnik leise, aber darum nicht weniger bedrohlich musikalisch differenziert dargestellt.

Das den Mittelteil bildende Bariton-Solo psalmodiert über weite Strecken auf einem Ton und strukturell völlig unabhängig von der Orchesterbewegung, die in tiefer Lage rhythmisch und harmonisch unscharf „grummelt“ und die Musiksprache von Faurés Enkelschülers Philip Glass in frappierender Weise vorausahnen lässt. Die Szene ließe sich verstehen als ein für das Heil der Seele betender Priester, der versucht, damit die Seele an den vom Orchester dargestellten Bedrohungen aus der Hölle vorbei zu manövrieren.

### **III. Sanctus**

Das Sanctus ist als Antiphon gebaut und stellt wie in der berühmten Vision aus Jesaja 6 zwei Chöre von Engeln dar, die sich sozusagen von einer Wolke zur anderen das Lob des Herrn zusingen.

#### **IV. Pie Jesu**

Aus der in vielen anderen berühmten Requiem-Kompositionen so anschaulich vertonten Sequenz "Dies irae", die den Schrecken des Jüngsten Gerichts zum Thema hat, hat Fauré nur die friedlichen harmlosen letzten beiden Zeilen aufgenommen, die auf das Bezug nehmen, was er als Hauptthema des Requiems interpretiert, nämlich „requiem, sempiternam requiem“ („Ruhe, ewige Ruhe“). Der kleine Tonumfang und der liedhafte Bau der Melodie erwecken den Eindruck von Innigkeit und Schlichtheit.

#### **V. Agnus Dei**

In diesem Satz fasst Fauré wieder zwei Messeteile zusammen, nämlich das Agnus Dei und die Communio der Liturgie, die mit „Lux aeterna“ beginnt. Damit treten die beiden Hauptthemen seiner Interpretation des Requiem-Textes wieder auf; schlüssig ist deshalb auch, dass er gegen Ende des Satzes das einleitende Largo mit dem Text „Requiem“ musikalisch nur leicht abgewandelt wieder aufnimmt. Besonders eindrucksvoll ist in der Mitte dieses Satzes der Soloeinsatz des Chorsoprans auf dem lang ausgehaltenen Wort „Lux“ („Licht“). In den anschließenden lebhaften Modulationen scheint die Vielfarbigkeit dieses besonderen ewigen Lichtes klangmalerisch dargestellt zu sein.

#### **VI. Libera me**

Dieser Satz war ursprünglich eine selbständige Komposition und ist erst bei der Überarbeitung des Werks von Fauré eingefügt worden. Der Text ist liturgisch das Responsorium der Liturgie und deutet in der Mitte im kleinen doch noch das an, was Fauré durch Auslassung der umfangreichen Sequenz „Dies irae“ weiter vorne übersprungen hatte, nämlich das Jüngste Gericht („Dies irae“/„Tag des Zorns“). Die Darstellung ist zwar eindrücklich, aber im Vergleich zu anderen Requiem-Kompositionen kurz.

Auffällig in diesem Satz ist die pochende Rhythmik, die entweder als Mahnung an das bevorstehende jüngste Gericht oder als Trauermarschrhythmus gedeutet werden kann. Es ist der rhythmisch prägnanteste Satz des gesamten Requiems und bezeichnenderweise auch der einzige, in dem die Pauke zum Einsatz kommt.

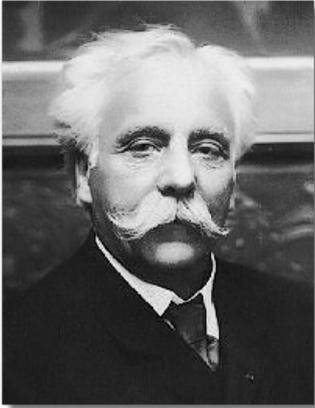
#### **VII. In paradisum**

Dieser Text ist liturgisch das Geleitwort am Grabe, das gesungen wird, während der Sarg aus der Kirche zum Friedhof getragen und ins Grab gesenkt wird. Er endet mit dem Wort, mit dem das Requiem begann und dem Fauré durch seine Textauswahl und seine Komposition die dominierende Rolle in seiner Komposition eingeräumt hat: Requiem – Ruhe. Auch musikalisch ist der aus zwei Strophen bestehende Satz eine Darstellung von Ruhe. Fauré bedient sich dafür der musikalischen Mittel sehr gleichmäßiger rhythmischer Figuren und weit gespannter liedhafter Melodiebögen.

*Susanne Gläß*

## Gabriel Fauré – Musikalische Ästhetik und Religiosität

(Quelle: Caballero, Carlo (2001): *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge University Press.)



Gabriel Faurés Konzept religiöser Musik war vor allem subjektiver, humanistischer Natur, stellte Individualismus und persönliches Empfindungsvermögen in den Vordergrund und sprach sakraler Musik ein Kontinuum religiösen Gefühls zu, das nicht durch offizielle Heiligkeitsformen verklausuliert werden könne. „Was ist religiöse Musik? Und was nicht?“ Grundsätzlich war er liberal und distanziert gegenüber kirchlicher Autorität und lehnte somit die Ansicht ab, es dürfe nur einen einzigen „sakralen Stil“ für moderne religiöse Musik geben. Sie sollte im Ausdruck vielmehr frei sein.

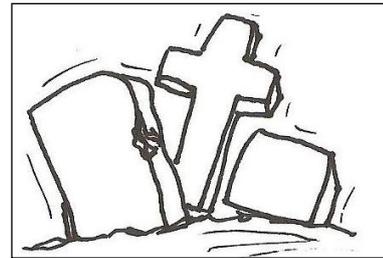
Mit diesem religiösen Stil stand Gabriel Fauré zu einem in Opposition zur *Société de Musique Religieuse* – auch als *Schola Cantorum* bekannt – von deren „Geiste“ er sich eher loszulösen suchte. Die *Schola*, die für das Studium und die Aufführung früher religiöser Musik eingerichtet worden war und unter der Leitung von *Charles Bordes*, *Vincent d’Indy* und *Alexandre Guilmant* stand, hatte die Rückkehr zu Gregorianischen und Palestrinischen Traditionen als offizielles Anliegen. An diesen und den Gesetzen der Liturgie orientiert, sollte eine moderne religiöse Musik geschaffen werden. In der stark religiösen Ausrichtung der *Société* galt der Choralgesang als höchstes Modell sakraler Musik, dessen genaue Einhaltung bevorzugt wurde. Statt dessen zog Fauré Eklektizismus und seinen persönlichen religiösen Ausdruck dieser ‚Wörtlichkeit‘ und strikter Festhaltung an Konventionen vor.

Neben der ultramontanen Orientierung der *Schola Cantorum*, die er ablehnte, bedauerte Fauré zum anderen den „nichts sagenden Geschmack“ der Kleriker und Laien, der in den meisten Pariser Kirchen (auch in *La Madeleine*) vorherrschte – oftmals Arrangements aus opernhafte Arien, ausgestattet mit lateinischem Wortlaut, die von den Gemeindemitgliedern für Feierlichkeiten gefordert wurden. Die Annehmlichkeiten und die Befriedigung der bestehenden Gewohnheiten einer wohlhabenden Kirchengemeinde standen bei einer für die Kirche angemessenen Musik im Vordergrund. Fauré versuchte seinen Geschmack zu behaupten, arbeitete jedoch gegen eine Einrichtung, deren Beharrungsvermögen gewaltig war, so dass er bei allem, was er auf Verlangen beispielsweise für Beerdigungen oder Hochzeiten leitete oder spielte, in seiner religiösen Musik Zugeständnisse machen musste.

Faurés Ansichten bezüglich religiöser Musik manifestieren sich letztlich auch in seinem *Requiem*, als dessen Kennzeichen Sinnlichkeit, Reinheit und Zartheit benannt werden. Als eine ästhetische Bejahung seiner „unabhängigen Ideologie“ beschrieben, setzt er in seinem Werk eine gewisse Art religiösen Gefühls ein, das Abstand von den institutionellen Gesetzen für sakrale Musik nimmt. Fauré kannte die Konventionen einer Requiem-Messe, entschied sich jedoch bewusst dafür, mit diesen zu brechen. Er hatte den Wunsch, etwas anderes zu schaffen und die menschlichen Gefühle hineinzulegen, die er fühlte, hineinlegen zu wollen.

*Kristina Beyer*

## Einstieg in die Thematik Tod und Sterben Anregungen



### I. Individuelle Perspektive der Schüler

#### - Fragestellungen:

- Hast du in deinem bisherigen Leben Erfahrungen mit Tod und Sterben im Familien- oder Freundeskreis gemacht?
- Hast du schon einmal einen Sterbenden oder einen Toten gesehen?
- Erinnerst du dich an diese Zeit des Erlebens von Tod und Sterben?
- Hast du in der Zeit des Erlebens von Tod und Sterben Musik gehört?  
Wenn ja, welche Musik? Welche Emotionen und Reaktionen hat das Hören der Musik bei dir ausgelöst? (z.B.: Trost gespendet, Trauerbewältigung, Weinen, Leere gefüllt, Beruhigung etc.)

- Musikstücke von den SchülerInnen zur nächsten Unterrichtsstunde mitbringen lassen und einzelne Stücke mit den SchülerInnen anhören

#### - Diskussion:

- Über die obigen Fragestellungen
- Was löst die gehörte Musik jetzt bei dir aus?

#### - Lyrische und visuelle Impulse

- Schriftzüge „Tod“

**Lyrische und visuelle Impulse**

1	Tod	7	<i>Tod</i>
2	<b>Tod</b>	8	TOD
3	<i>Tod</i>	9	<b>Tod</b>
4	<b>Tod</b>	10	TOD
5	<i>Tod</i>	11	TOD
6	<b>TOD</b>	12	TOD

(Quelle: Landesinstitut für Schule. 2003. Perspektiven der Praktischen Philosophie. Heft 3. Sterben und Tod. DruckVerlag Kettler GmbH)

- Arbeitsauftrag:  
Wähle den oder diejenigen Schriftzüge aus, die deiner Vorstellung von Tod am nächsten kommt. Begründe deine Auswahl!

#### - Hilfen zur Klärung der persönlichen Beziehung zu Sterben und Tod

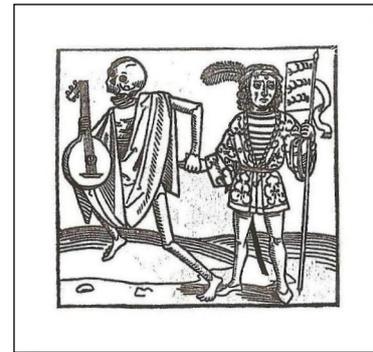
- 7 Multiple-Choice-Fragebogen „Der Tod“ (Anhang I)
- 8 Max Frisch: Offener Fragebogen (Anhang II)

## II. Gesellschaftliche Perspektive

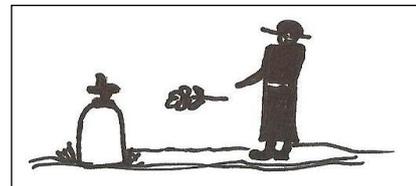
### Tod und Sterben im gesellschaftlichen Umgang

Das Lebensende ist bestimmt durch Sterben und Tod, das wie die Geburt in den Kreislauf des Lebens eingebunden ist. Der Lebensbeginn und das Lebensende sind Grenzsituationen im Leben eines Menschen. Innerhalb der Gesellschaft lassen sich in unterschiedlichen historischen Epochen deutliche Veränderungen im Umgang mit Sterben und Tod feststellen.

Im Mittelalter war der Tod für die Menschen alltäglich und gehörte zum Dasein dazu. Er wurde als normale, zwar furchtbare, aber wohl oder übel erwartete und willig hingegenommene Notwendigkeit des Lebens verstanden (vgl. Ariés. 1991. S.19). Fünfzig Prozent der Menschen starben im Kindesalter. Der Tod wurde als Freund der Lebenden betrachtet und reichte den Menschen die Hand. In Europa war die Todesangst weniger real als die Angst vor der ewigen Verdammnis (vgl. Feldmann/Fuchs-Heineritz. 1995. S. 88).



Im Laufe des 19. Jahrhunderts veränderte sich der Umgang mit dem Tod. Die Hauptkennzeichen der Epoche waren die übertriebene Trauer, der Kult des Gedenkens und der häufige Besuch der Gräber auf den Friedhöfen (vgl. Ariés. 1984. S. 255). Die Übertreibung der Trauer sollte dem Umstand Ausdruck verleihen, dass die Hinterbliebenen den Tod des anderen widerwilliger hinnahmen als zu früheren Zeiten. Der gefürchtete Tod war also nicht mehr der eigene, sondern der des anderen, weil er einem den geliebten Menschen entriss (vgl. Ariés. 1981. S. 48 ff.).



Anfang des 20. Jahrhunderts verloren Trauer-rituale und Bestattungspraktiken in den modernen westlichen Industriestaaten an Bedeutung. Diese Entwicklung wurde durch den Massentod im ersten Weltkrieg beschleunigt. Außerdem wurde das Sterben und der Tod mehr und mehr in den Privatbereich der Menschen verschoben. Dadurch kam es zu einem Verlust an Erfahrungen im Umgang mit Tod und Sterben.



In den vergangenen Jahrzehnten wurde der Tod zunehmend aus dem Leben ausgegrenzt, anonymisiert und individualisiert. Dies führte zur Einsamkeit im Sterben und zum vermehrten Sterben in Institutionen (Krankenhaus, Altenheim etc.). In jüngster Zeit ist zu beobachten, dass die Themen Tod und Sterben wieder gesellschaftsfähig werden. Es entwickelt sich ein neues Todesbewusstsein durch eine kulturelle Neubildung im Umgang mit Trauertraditionen, den Entwicklungen im Hospizbereich und der Palliativmedizin, sowie durch die

Verbreitung des Themas in den populären Medien – Fernsehen, Film, Musik etc. (vgl. Hoh. 2002. S. 25ff.).

## Tod und Sterben => Historie

Tod im Mittelalter	Tod im 19. Jahrhundert
<ul style="list-style-type: none"> <li>- der Tote ist in der Nähe der Kirche, der Heiligen und Märtyrer "aufgehoben",</li> <li>- eher nachlässiger Umgang mit den Gebeinen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Grabmal als Zuhause, "Privathaus" des Verstorbenen</li> <li>- häufiger Friedhofbesuch</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Angst in Riten "kanalisiert" und in kollektive Bilder gefasst</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- fundamentale, namenlose Angst vor dem Tod</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Feierlichkeit der Zeremonien</li> <li>- Gemeinschaftsleben als Schutz gegen Übersteigerung des Schmerzes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "Hysterische" Trauerbekundung,</li> <li>- erbitterte Unduldsamkeit angesichts der Trennung</li> <li>- aber auch Ästhetisierung des Todes: "der schöne Tod"</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- eigener Tod steht im Vordergrund</li> <li>- Bewusstsein der Sterblichkeit</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tod des anderen steht im Vordergrund: Leiden an Trennung, tödlich getroffenen Liebe</li> </ul>

(vgl. Glienke. 2003. S.7).

### Diskussion:

- Wie geht unsere heutige Gesellschaft mit Tod und Sterben um?
- Ist heutzutage ein Umbruch-Denken im Umgang mit Tod und Sterben zu beobachten und wie äußert es sich?

### Quellen:

Ariés, P. 1991. Geschichte des Todes. 5. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG.

Ariés, P. 1984. Bilder zur Geschichte des Todes. München.

Ariés, P. 1981. Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. München.

Feldmann, K.; Fuchs-Heineritz, W. (Hrsg.). 1995. Der Tod ist ein Problem der Lebenden. Beiträge zur Soziologie des Todes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Glienke, S. 2003. Requiemvertonungen im Musikunterricht der Oberstufe. Vortrag beim Landeskongress Musikpädagogik in Heidelberg am 19.3.2003. Online im Internet: [www.hanspeterweiss.de/requiemvertonungen\\_im\\_musikunter.htm](http://www.hanspeterweiss.de/requiemvertonungen_im_musikunter.htm) am 5.11.2007.

Hoh, R. 2002. Umgang mit Sterben und Tod. Ein Beitrag zur Qualitätssicherung in der Pflege. Münchner Beiträge zur Bildungsforschung. München: Herbert Utz Verlag.

Christliche Jenseitsvorstellungen



Übergang ins Jenseits



Darstellung des Jenseits/Friedensreichs nach Jesaja 11,6 in einer Illustration des 19. Jahrhunderts

Durch die im Neuen Testament beschriebene Auferstehung von Jesus nach seinem Tod hat sich im Christentum der Glaube entwickelt, dass jeder einzelne Mensch nach seinem Tod ebenfalls aufersteht und „nach einem Gericht“ direkt zu Gott und einem ewigen Leben gelangen kann.

Im Laufe der Jahrhunderte haben sich verschiedene Instanzen einer Endzeitgerechtigkeit herausgebildet. Das Evangelium nach Matthäus beschreibt die Existenz eines Weltgerichtes. Am Ende der Welt werden alle Menschen auferstehen und von Christus ihren Taten im Leben entsprechend gerichtet. Die Guten gelangen in den Himmel, die Bösen für immer in die Hölle. Im Mittelalter ist die Lehre vom Fegefeuer entstanden. Dort kann der Tote seine Schuld abbüßen, um auf diesem Umweg doch noch ins Paradies zu gelangen. Ein Partikulargericht entscheidet hiernach, wer sofort in den Himmel, wer in die Hölle und wer zur Läuterung ins Fegefeuer kommt. Ungetaufte Kinder kommen in den Limbus<sup>1</sup>, wo sie freud- und leidlos auf den Jüngsten Tag warten. Die Entscheidungen des Partikulargerichtes werden am Ende aller Zeiten – am Ende der Menschheit - vom Weltgericht überprüft und ggf. geändert (vgl. Landesinstitut für Schule. 2003. Perspektiven der Praktischen Philosophie. Heft 3. Sterben und Tod. DruckVerlag Kettler GmbH. S. 63/64).

<sup>1</sup> Limbus => Theologie: Der Aufenthaltsort für Seelen, die ohne eigenes Verschulden vom Himmel/Jenseits ausgeschlossen sind; "Vorraum der Hölle"

## Religiöse Themen in der Medienwelt

In den letzten Jahrzehnten ist eine Wiederkehr von religiösen Themen in der gesellschaftlichen Diskussion zu beobachten. So finden wir Religion nicht nur in der Kirche. Sie zeigt sich auch vielfältig im Weltlichen, insbesondere im Bereich

der Medien. Unterhaltungsprogramme der Massenmedien wie Bücher oder populäre Filme greifen diese Themen auf. Hier finden sich Ähnlichkeiten mit traditionellen religiösen Vorstellungen. Filmische Geschichten werden zu Angeboten für die Sinndeutung des eigenen Lebens, den Umgang mit den existentiellen Fragen nach Gerechtigkeit, Verantwortung, Leiden und Schuld, Sühne und Buße, Opfer und Versöhnung, Rettung und Heilung oder einem möglichen Leben nach dem Tode. Hierfür findet sich als ein Beispiel die Verfilmung des Buches „Herr der Ringe“ von J.R. Tolkien. In diesem Film werden u.a. die apokalyptischen Ängste vor der Zukunft und die Träume vom Paradies als Themen aufgegriffen. Mittels eindrücklichen Bildern, der bewegenden Geschichte und durch die raffinierten Mittel der Technik werden zum Beispiel die Jenseitsvorstellungen symbolisiert und visualisiert. Am Ende des Filmes wird der Übergang von Bilbo und Frodo aus Mittelerde in die Ewigkeit gezeigt. Die Elben gestatten Bilbo, sie von den grauen Anfurten aus zu den unsterblichen Landen westlich des Meeres zu begleiten. Zur großen und entsetzten Überraschung der Hobbits Merry, Sam und Pippin begleiten ihn Gandalf und der Hobbit Frodo. Die Elben nehmen Bilbo, Frodo und Gandalf mit auf ein Schiff und fahren aufs Meer hinaus, der Sonne entgegen.

### Filmstill aus „Herr der Ringe“:

- Symbolik => Fahrt ins Jenseits
- Teil 3: Die Rückkehr des Königs
- Kapitel 59: Die Grauen Anfurten



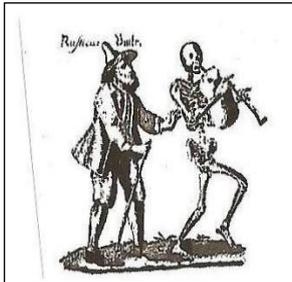
### Filmsequenz aus „Herr der Ringe“:

- Abschiedsszenen von Bilbo und Frodo, sowie die Abfahrt zu den unsterblichen Landen westlich des Meeres
- Teil 3: Die Rückkehr des Königs
- Kapitel 59: Die Grauen Anfurten
- Abspielzeitrahmen zwischen 2:56:54 bis 3:02:55 Stunden
- FSK-Freigabe ab 12 Jahren

Durch das Ansehen und die Auseinandersetzungen mit dieser Filmsequenz kann eine Hinführung zum Satz VII „In paradisum“ des Requiems von Fauré geschehen. Hier könnte ein Vergleich zum irdischen Dasein, dass nach dem Tode ins Jenseitsparadies übergeht, angeführt werden, welches im Satz VII des Requiems musikalisch umgesetzt wird.

## IV. Tod / Sterben und Musik

Der Tod gehört zum Leben und damit auch zur Musik. In der Musik gibt es keine Tabuisierung des Todes. Seit vielen Jahrhunderten ist die Thematik des Todes in ihren vielfältigen Ausprägungen aus der westlichen Kultur, besonders der weltlichen und geistlichen Musik, nicht wegzudenken (vgl. Schultner-Mäder. 1997. S.1). Individuelle und kollektive Vorstellungen vom Tod sind verbunden mit dem Ausdruck von Gefühlen, zum Beispiel der Wehmut, Trauer, Schmerz, aber auch dem Frohsinn. Kaum ein Komponist konnte sich der Faszination des Okkulten und der mit dem Tod verbundenen Gefühle entziehen (vgl. Gödecke. 2004. S. 41).



Die musikalischen Trauerelemente der unterschiedlichen Epochen (z.B.: von der Romantik bis in die heutige Zeit hinein) sind nahe verwandt oder stimmen sogar überein (vgl. Schneider. 1987. S. 10). Als traditionelle gesellschaftliche Institution für Trauerarbeit kann die Kirche auf einen reichen musikalischen Fundus blicken, der sich mit den Themen Tod, Sterben und Trauer ausein- andersetzt. Eine besondere Stellung nimmt hier das Requiem – die katholische Totenmesse – ein. Auch aktuell kommt der Musik bei der Bewältigung

emotionaler Trauerarbeit eine wichtige Rolle zu. So finden beispielsweise Vertonungen des „Dies irae“ aus dem Requiem Eingang in die weltliche Konzert- und Popmusik [z.B.: Filmmusik: „Herr der Ringe“] (vgl. Brunner. 2007. S. 46/47).

Die Beziehung von Tod und Musik äußert sich in unterschiedlichen Ausdrucksformen. Verschiedene musikalische Gattungen (Requiem, Trauersymphonie etc.) stehen im Zusammenhang mit dem Totenkult, der Liturgie, der Trauerfeier oder dem Theater (vgl. Gödecke. 2004. S. 42). Für die Darstellung der Todesthematik in der Musik entstanden im Laufe der Geschichte eine Fülle an musikalischen Ausdruckselementen (bestimmte Tonarten, rhythmische Modelle [Tänze], Trauermärsche, Dissonanzenreichtum, Pausen, Fermaten, langsame Tempi etc.). Diese Ausdruckselemente fungieren als eine Art „Vokabel“, die eine bestimmte Semantik aufweisen (vgl. Gödecke. 2004. S. 43). Die Musik vermag mit ihren Mitteln, der Dynamik des Todeserlebnisses, den seelischen Schwingungen und Bewegungen nachzugehen (vgl. Goerges. 1969. S. 2). Ihr wird eine ähnliche Affinität wie dem Tod zugeschrieben, weil die Endlichkeit (das Verklingen) der Musik und die des Todes vergleichbar ist (vgl. Pfaffensteller. 1990. S. 4). Der Komponist Gasser beschreibt das Verklingen der Musik als einen Abschied, einen Verlust, die der Trauer und dem Vergessen sehr ähnlich sind (z.B.: letzten 5 Takte des Fauré-Requiem, Teil VII: In paradisum). So werde im kleinen Tod der Musik der große Tod vorweggenommen, wieder und wieder durchlebt und dadurch das Sterben geübt (vgl. Gasser. 1996. S. 15).

### Diskussion

- Welche Vorstellungen, Überlegungen, Gründe könnten Komponisten zu einer Requiemkomposition angeregt haben?

### Quellen:

Brunner, G. 2007. Musikalische Trauerarbeit. In: Musik und Unterricht 88/2007.

3. Quartal 2007. Seite 46 – 57. Marschacht: Lugert-Verlag.

Gasser, U. 1996. Zur Arbeit an der „Unerbittlichen Zufälligkeit des Todes“. In: Musik und Kirche 1, S. 15–20.

Gödecke, K. 2004. Todesthematik in der Musik nach 1945. Analytische und musikdidaktische Grundlagen. Dissertationsschrift. Universität Flensburg. Online im Internet: [www.zhb-flensburg.de/dissert/goedecke/Goedecke\\_Dissertation.pdf](http://www.zhb-flensburg.de/dissert/goedecke/Goedecke_Dissertation.pdf) am 25.11.2007.

Pfaffenzeller, H. 1990. Aspekte der Todesthematik in der Musik (mit einer konkreten Analyse aus der zeitgenössischen Musik). Unveröffentlichte Magister-Schrift an der Universität Hamburg.

Schneider, H.-W. 1987. Instrumentale Trauermusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert dargestellt an 18 Klavierkompositionen zwischen 1797 und 1936. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd.148. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Schultner-Mäder, M. 1997. Die Thematik des Todes im Schaffen Musogskijs. In: Europäische Hochschulschriften: Reihe 36. Musikwissenschaft, Bd. 163. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang Verlag.

## Anhang I

### Multiple-Choice-Fragebogen „Der Tod“ Hilfen zur Klärung der persönlichen Beziehung zu Sterben und Tod

#### Aspekte:

- Er holt nur die anderen
- Lässt sich auf Dauer nicht vermeiden
- Kann warten
- Kann eine Erlösung sein
- Ist nicht das Letzte
- Macht Leben möglich
- Macht mir Angst
- Ist der große Gleichmacher
- Ist das Ende des Lebens
- Ist Anlass für eine schöne Feier
- Fühlt sich feucht und kalt an
- Ist eine lange Linie
- Wird eines Tages von der Medizin besiegt werden
- Ist nur für alte Menschen ein Thema
- Macht das Leben kostbar
- Macht Christen keine Angst
- Lässt Menschen zittern
- Ist der Anfang von etwas Neuem
- Lässt sich durch gesunde Ernährung und Sport verschieben
- Der Tod soll plötzlich kommen und ihm soll keine lange Sterbephase vorausgehen

#### Quelle:

Landesinstitut für Schule. 2003. Perspektiven der Praktischen Philosophie. Anregungen und Materialien zur Integration der Ideenperspektive. Heft 3. Sterben und Tod. Seite: 10. Soest: Landesinstitut für Schule Nordrhein-Westfalen.

**Max Frisch: Offener Fragebogen****Fragen:**

1. Hast du Angst vor dem Tod? Wenn ja, seit welchem Lebensjahr?
2. Was tust du dagegen?
3. Hast du keine Angst vor dem Tod, aber Angst vor dem Sterben?
4. Möchtest du unsterblich sein?
5. Hast du schon einmal gemeint, dass du sterben wirst ?  
Welche Gedanken hattest du dabei?
  - Was du hinterlässt?
  - Die Weltlage?
  - Dass alles vergänglich ist?
  - Eine Landschaft?
  - Was ohne dich nie zustande kommen wird?
  - Die Unordnung in den Schubladen?
6. Möchtest du wissen, wie Sterben ist?
7. Wem gönnst du manchmal den eigenen Tod?
8. Was stört dich an Begräbnissen?
9. Möchtest du lieber mit Bewusstsein sterben oder überrascht werden, z.B.: von einem fallenden Ziegel, von einem Herzschlag, von einem Unfall etc.?
10. Weist du, wo du begraben sein möchtest?
11. Wenn der Atem aussetzt und der Arzt es bestätigt: Bist du sicher, dass man in diesem Augenblick keine Träume mehr hat?
12. Wenn du an ein Reich der Toten glaubst: Beruhigt dich die Vorstellung, dass wir uns alle wieder sehen auf Ewigkeit, oder hast du deshalb Angst vor dem Tod?
13. Könntest du dir ein leichtes Sterben denken?
14. Wenn du jemanden liebst: warum möchtest du nicht der überlebende Teil sein, sondern das Leid dem anderen überlassen?
15. Wieso weinen die Sterbenden nie?

**Quelle:**

Landesinstitut für Schule. 2003. Perspektiven der Praktischen Philosophie. Anregungen und Materialien zur Integration der Ideenperspektive. Heft 3. Sterben und Tod. Seite: 11. Soest: Landesinstitut für Schule Nordrhein-Westfalen.

*bearbeitet von Frauke Wöltjen und Ute Escher*