

Hochplateau

Zehn Leuchttürme der **französischen Musik** um 1900.

Von Matthias Kornemann

Der deutsche Blick auf die Musik Frankreichs in jener gärenden Zeit um 1900 war immer ein sehr verengter. Über Debussy, Ravel und vielleicht noch Fauré ging bewundernde Kenntnis selten hinaus. Vielleicht ist uns in Deutschland noch immer die säkularisierte heilsgeschichtliche Perspektive im Wege, die die Entwicklung der Musik beharrlich an revolutionierenden Meisterwerken von Schütz zum Erlösungsziel Schönberg forterzählte. Alles am Fortschrittswege Liegegebliebene errang bestenfalls das Prädikat des „Kleinmeisterlichen“. Ein solches Konzept der prägenden „Persönlichkeit“, durchdringenden Individualität und Zukunftsfixiertheit ist der französischen Kultur recht fremd. Dort zählt auch das handwerklich Geschliffene, das geistvolle Spiel mit vorgeformtem Stoff und jene behutsame Verfeinerung des Idioms, die nicht unter dem lastenden Diktat des Fortschrittszwanges leidet.

Die folgenden zehn „Leuchttürme“ sind keine epochalen und potenziell kanonisierbaren „Meisterwerke“ im teutonischen Sinne, und ihr musikhistorischer und ästhetischer Rang ist so diskutabel wie belanglos. Denn wer sich die Mühe macht, die französische Musik dieser Zeit kennenzulernen – und dazu möchte diese kleine Anthologie anregen –, nimmt schnell eine völlig andere Perspektive ein. Der Blick richtet sich nicht so sehr auf Abstrakta wie Gattung und Form, er schweift in eine faszinierend weite, in ihrer Vielgestaltigkeit einzigartige Landschaft, in der die folgenden „Leuchttürme“ ungeheuer



Foto: Archiv

Dante Gabriel Rossetti: *The Blessed Damozel* (1875-78)

stilprägende Positionen einnehmen. Es sind Werke, die mit ihrer eigentümlichen Sprache unverhofft ein bisher kaum sichtbares Gebiet des in Klängen Fassbaren ausleuchteten, das seither auf der tönenden Landkarte existiert. Man denke nur an den Orient, der in der deutschen Musik kaum wider-

hallt. In der Imagination französischer Komponisten aber gewann er faszinierend-chimärische Gestalt, bis mit Roussel sogar ein Komponist auftrat, in dessen Idiom die indische Musik regelrecht hineingewachsen ist. Ganz zu schweigen von jenem narkotisierenden Ästhetizismus, der Wagner huldigte, in

Frankreich aber ungleich schillerndere Blüten hervorbrachte als in Deutschland. So gleicht dieses silberne Zeitalter der Musik Frankreichs einem Hochplateau, aus dem keine Achttausender ragen mögen, in dessen Weite aber nahezu unermessliche Reichtümer auf ihre Entdeckung warten.

César Franck: Klavierquintett f-Moll (1879)

César Franck, 1822 in Belgien geboren, verkörperte so etwas wie die Achse des Universums der französischen Musik dieser Jahrzehnte. Lange hatte er in völliger Obskurität gewirkt, allenfalls Eingeweihte kannten und bewunderten seine Orgel Improvisationen. Erst mit 57 kam er mit einem Werk an die Öffentlichkeit, das einen völlig neuen Tonfall anschlug – in seinem Schaffen und in der Musik seiner Zeit. Dieses



Klavierquintett f-Moll wurde sogleich geliebt oder gehasst. Die Verächter bemäkeln bis heute die fast manische Chromatik, die Überladenheit der Textur und wabernde Übergangspassagen, in denen der routinierte Improvisator seine thematischen Fäden plötzlich fallen lässt. Aber diese scheinbaren Mängel potenzieren die emotionalen Qualitäten dieses geradezu reißerischen Stückes eher noch, das sich in regelrecht ni-

hilistische Rasereien hineinsteigert, wie man sie in Frankreich bis dahin nicht kannte. Elf Jahre hatte Franck noch zu leben und komponierte die Reihe seiner Reifewerke, in denen maßlose Erregung allmählich einem religiös-idealistischen, fast naiven Überschwang wich. Persönlicher als in seinem Quintett sollte er aber nie mehr schreiben.

Jascha Heifetz, Leonard Pennario, Israel Baker, William Primrose, Gregor Piatigorsky (1963); RCA

Gabriel Fauré: Ballade Fis-Dur op. 19 (1881)

Wagners Werk lag jahrzehntelang wie ein lähmender Schatten über der französischen Musikkultur. Nur einer verfiel dem Zauber nicht, einer, in dessen künstlerischem Temperament sich der französische Geist sein exemplarisches Gefäß ausgesucht zu haben schien: Gabriel Fauré. Zwar hörte er 1879 den „Siegfried“ und offenbarte Alfred Cortot Jahrzehnte später, das „Waldweben“ sei eine der Inspirationsquellen seiner „Ballade“ gewesen. Aber so viel Wagner Fauré auch hörte, in dieser ausgesprochen femininen Musik blieb kaum etwas davon haften. Sie bewegt sich mit unbeschreiblich weicher, fast lasziver und völlig unwagnerischer Grazie, und ihre endlosen Linien umranken sich

wie vorweggenommene Art nouveau. In der ursprünglichen Solofassung für Klavier fand selbst Liszt das Stück nahezu unspielbar, und so begegnet man der Ballade meist in der Version mit behutsam unterlegtem Orchester. Der „Auftritt“ ihres ersten Themas in einem der größten Prosawerke aller Zeiten bekundet die magische Betörungskraft dieser Musik. Wie Marcel Proust in einem entlegenen Brief verriet, ist es das Urbild des berühmten „kleinen Themas“ der fiktiven Vinteuil-Sonate, klingendes Symbol der besessenen Liebe Swanns zu Odette. Mit dieser



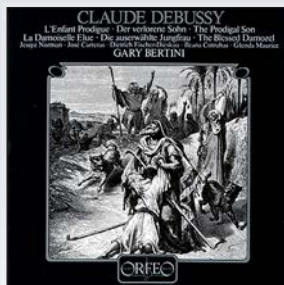
Wahl erspürte Proust den Wesenskern dieser Musik. Sie ist auf eine fast schamlose Weise einschmeichelnd und gefallsüchtig und spiegelt damit die Attitüde des 36-jährigen Komponisten. Fauré sehnte sich

nach Anerkennung in den Salons der Hocharistokratie, deren glanzvoller, Abgründe nur andeutenden Geistigkeit er mit der Ballade einen tönenden Spiegel schuf.

Jean-Philippe Collard, Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plisson (1975); Erato

Claude Debussy: *La Damoiselle élue* (1888)

Diese Kantate ist eine kuriose „Ein-Werk-Gattung“: das einzige Stück „präraffaelitischer“ Musik. Debussy folgt einer Verdichtung des Maler-Poeten Dante Gabriel Rossetti, und wer dessen ikonische Frauengestalten vor Augen hat, ahnt die artistische Herausforderung einer musikalischen Übersetzung der morbiden Mischung aus ästhetisierter Religiosität, Lilienduft und schwüler Erotik, die Rossettis malerische und



dichterische Imagination erfüllt. Der Komponist lässt sich Zeit, das Décadence-Parfüm zu verströmen. Die endlosen, die himmlische Topografie beschreibenden Wechselgesänge von Chor und Altsolo sind von präziöser Umständlichkeit. Erst wenn die Jungfrau von der goldenen Brüstung des Himmels „doux et simplement“ zu schmalen beginnt, erreicht Debussys Kunst jene einsame Höhe, die man nur würdigen kann,

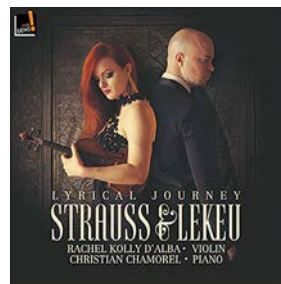
wenn man das Ganze nicht gleich als Kitsch abtut. Das Werk hat eine nahezu perverse Aura erkünstelter Schlichtheit, die Debussy nicht mit jenen raffiniert gemischten oder punktuell aufgetragenen Klängen erzeugt, für die er berühmt werden sollte, sondern mit ungemischten, hart konturierten und leuchtenden Farbflächen. Ein musikalisches Spiegelbild der Malweise Rossettis.

Ileana Cotrubas, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Gary Bertini (1981); Orfeo

Guillaume Lekeu: *Violinsonate G-Dur* (1892)

„Je me tue à mettre dans ma musique tout mon âme“. Diesen programmatischen Satz schrieb der 23-jährige Guillaume Lekeu seiner Mutter (eine Übersetzung ins Deutsche würde ihm nicht bekommen). Der genialische junge Belgier kam kaum achtzehnjährig nach Paris und geriet bald in den Bann des Franck-Zirkels. In einer Atmosphäre emotionaler Überspanntheit entstanden Werke von einer gefährlich selbstzerstörerischen Gefühlsintensität. In seiner Violinsonate, deren Notenbild mit seiner wu-

chernden Chromatik wie der Klavierauszug des „Tristan“ aussieht, steigert sich der junge Mann in eine Leidenschaftsraserei, die man kaum unbewegt miterleben kann. Es ist leicht, dem fiebrig drängenden Dauer-Überdruck der Ecksätze, den keine abgeklärte Kompositionstechnik auffängt, mit herablassendem Lächeln zu begegnen. Die hineingelegte Seele sprengt die unvollkommene Form –



aber wen das stört, der ist eigentlich nicht zu beneiden. Dass Lekeu schon ein gutes Jahr nach der Komposition ein Fieber dahinraffte, musste wohl so kommen.

Rachel Kolly d'Alba, Christian Chamorel (2017); Music square

Albéric Magnard: *Symphonie Nr. 3 b-Moll op. 11* (1896)

Magnards posthumes Künstlerschicksal war grausam. Nicht mit einem einzigen Werk, sondern nur in einer einzigen Anekdote überdauert er im Gedächtnis der Nachwelt: der von seinem Tod. Der Mann,



der seinen Vornamen der Wagner-Begeisterung seines steinreichen Vaters, des „Figaro“-Herausgebers, verdankte, kam bei der Verteidigung seines Landhauses gegen die deutschen Invasoren im August

1914 ums Leben. Magnard war ein menschen scheuer, überaus kultivierter Außenseiter. Sein ganzes Handwerk lernte er in Privatstunden bei d'Indy. Vom Musikleben der Hauptstadt hielt er sich fern, und auch seine Kompositionen stehen wie fremde Monolithen in der Musiklandschaft ihrer Zeit. Seine vier Sinfonien sind schwerblütige

Gebilde von fast holzschnittartiger Thematik und einer nahezu brahmisch-akademischen Architektur und Orchestrierung. Der Choralbeginn seiner „Dritten“ gleicht einem riesigen Portal, das einen Blick auf eine ernste Landschaft öffnet, die in ihrer unpersönlichen Großartigkeit Bruckner oder Sibelius näher steht als der raffi-

niert-sinnlichen Kunst seines Heimatlandes. Der langsame Satz, „Pastorale“, beginnt mit einer Art Hirtenweise der Solooboe, vom Streichquintett fortgesponnen. Mit dem simplen Kunstgriff der Versetzung der ersten Violinen um einen Viertelschlag verwandelt der Komponist diese schlichte Melodie in eine unendliche, fast überirdisch aus-

schwingende Linie. Musik von solch tiefster Schlichtheit und Größe markiert einen stilistischen Extrempol im Frankreich der Jahrhundertwende.

Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plasson (1989); EMI (nur anti-quarisch)

Vincent d'Indy: *Istar* op. 42 (1897)

Vincent d'Indy war Francks Meisterschüler und geistiger Erbe – ein mit schneidender Intellektualität gegen die emotionalen Exzesse des Franck-Zirkels gepanzerter Graf aus der Ardèche, der in den Orchestervariationen „Istar“ sein Meisterstück eines enigmatisch-kalten Gedankenspiels abliefern. Schon die Inspirationsquelle ist entlegen, ein Fragment aus dem altorientalischen Izdubar-Epos. Es schildert, wie die Liebesgöttin Istar ihren Geliebten aus dem Todesreich erlöst. An jeder seiner sieben Pforten muss sie Schmuck oder Kleidung ablegen, bis sie völlig nackt dasteht. D'Indy über-

setzt diesen Jenseitsweg in die extravagante Form rückwärts ablaufender Variationen. Anfangs ist das Thema der Liebesgöttin so verschleiert, dass man nicht einmal ahnt, mit welcher Gattung man es zu tun hat. Allmählich entkleidet der Komponist es seines sehr charakteristischen, bläserbetonten und metallisch glänzenden Orchestergewandes, bis am Ende ein melodisch wenig einprägsames Riesen-Unisono stehen bleibt: die entkleidete Göttin. Ein Kritiker



nannte dieses Thema einen „einstimmigen Kadaver“, aber d'Indy kam es ohnehin nur auf den Prozess an. „Niemand wird etwas verstehen, aber ich habe mich unendlich amüsiert“, resümierte er die Arbeit

an diesem eigentümlich anziehenden musikalischen Rätsel.

Isländisches Sinfonieorchester, Rumon Gamba (2010); Chandos

Maurice Ravel: *Shéhérazade* (1903)

Orientalische Anklänge sind allgegenwärtig in diesen Jahrzehnten – aber ein Werk, das die ganze Vielschichtigkeit des Kulturphänomens „Orientalismus“ spiegelt, findet sich erst in diesen drei Orchesterliedern des 28-jährigen Ravel. Ein längst vergessener Poet mit dem etwas aufdringlichen Pseudonym Tristan Klingsor schenkte dem sonst auf das dichterisch Erlesenste bedachten Komponisten mittelmäßige, aber höchst suggestive



Verse, die sich bei Ravel sehr unmittelbar in eine sinnlich-glühende Ton-sprache verwandelten. „Je voudrais voir“, beginnt fast monoton jede Strophe des ersten der Gedichte, „Asie“, und was das reizsüchtige lyri-

sche Ich sehen will, gleicht einem schillernd-perversen Orient-Bilderbogen des Fin de siècle: Orte mit magischen Namen, Ruchlosigkeiten und Pracht, Blut und Rosen. Wie einen Seidenfaden webt Ravel ein kleines, arabisch anmu-

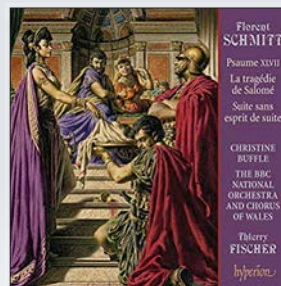
tendes Thema in seinen farbsatten Satz ein, das diese grelle Aufzählung exotistischer Gelüste verknüpft und sich schließlich in einen ekstatischen Ausruf verwandelt: „Ich möchte vor Liebe und aus Hass sterben sehen.“ Derartig frenetische Posen sind nicht nur im Werk des seine Gefühle meist spöttisch maskierenden Dandys Ravel einzigartig. Auch die europäische Musik dieser Jahre kennt nichts Vergleichbares.

Heather Harper, BBC Symphony Orchestra, Pierre Boulez (1984); Sony

Florent Schmitt: Psalm 47 (1904)

Der „Rompreis“, seit 1880 Frankreichs prestigeträchtigstes Künstlerstipendium, war für den 1870 geborenen Florent Schmitt allenfalls ein Sprungbrett. Nichts hielt ihn in den klassischen Bildungswelten, er suchte die aufreizenden Stimuli des Orients. Dort sammelte er Volksmusik, nicht im systematischen Sinne wie später Bartók, sondern als eine Art Treibstoff für einen explosiven Stil, der alle Belle-époque-Geschmeidig-

keit mit aufpeitschender Aggressivität austreiben sollte. Sein wichtigstes „Mitbringsel“ war der kolossale „Psalm 47“. Schon der Beginn mit seinen schmetternden Bläserfanfaren enthüllte dem erschrockenen Premierenpublikum einen ungeheuerlichen, maßlosen Ton. Den „blutdürstigen Triumphgesang eines wilden orientalischen Stammes“ nann-

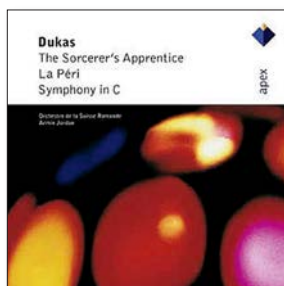


te der Autor Martin Cooper dieses orgiastische Werk. Seine schiere Entfesselung von Lärm und Dissonanz bereitete Strawinskys „Sacre“ den Weg, und ungerechterweise vergaß die Welt darüber Schmitts visionäre Exzesse.

BBC National Orchestra of Wales, Thierry Fischer (2007); hyperion

Paul Dukas: La Péri (1912)

Paul Dukas, Mitstudent und Freund Claude Debussys, ging nicht dessen Weg ins Neuland, sondern einen fast selbstverzehrend skrupelhaften, der um technische Vollendung kreiste. Wer nur den „Zauberlehrling“ kennt, kann diesen ästhetischen Absolutheitsanspruch kaum ermessen. Nur eine Handvoll Werke fand seine Gnade, „La Péri“ war das letzte. Alles danach komponierte – und er lebte noch bis 1935 – wanderte



ins Feuer. Das „Poème Dansé en un tableau“ gleicht eher einer sinfonischen Dichtung als einer Ballettmusik, und die zugrunde liegende persische Legende evozierte auch keinen musikalischen Orientalismus. Hier ist es der Orchesterklang an sich, der dem Hörer den Atem verschlägt und in seiner Zeit nicht seinesgleichen hat. In der Taschenpartitur kommt man mit dem Blättern kaum hinterher bei 32 Systemen und bis zu

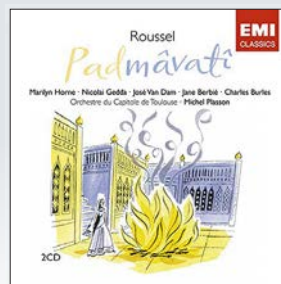
14-fach geteilten Streichern. Dukas' Themen entfalten sich so langsam, das ihm alle Zeit bleibt, mattschimmernde Farbschichten aufzutragen und eine Art klingendes Rembrandt-Licht zu kreieren. Wenn dann der Verführungstanz der Péri beginnt, entladen sich die Energien in hundertfach gebrochenen Klangmischungen, die sogar die Orchestrierungskünste des Hexenmeisters Strauss hinter sich lassen.

Orchestre de la Suisse romande, Armin Jordan (1985); Warner

Albert Roussel: Padmâvatî (1914-18)

Ihr Asien im Kopf hatten sie alle, die Romantiker und Dekadenten, aber es war wenig mehr als der Orient der Pariser Weltausstellungen und Tausendundeiner Nacht, der die Fantasie erhitzte. Albert Roussel aber reiste nach Indien, und das Erlebnis seiner langen Fahrt prägte sich ihm unauslöschlich ein. Mit dem Opéra-Ballet „Padmâvatî“, der Geschichte von der Selbstopferung der Prinzessin von Chittor, die nicht in die Hände der muslimischen Eroberer fallen woll-

te, schrieb er die erste westliche Orientmusik, die sich den fremden Klängen wirklich öffnete. Schon die großen Chorszenen mit ihrer rhythmischen Vitalität und den sich in eigenartigen Tonfolgen windenden Vokalisieren bieten ein hochexotisches Spektakel. Doch stellenweise geht Roussel noch weiter in seinem Versuch, dem ganz und gar Fremden nahezukommen, ohne



in eine Stilkopie abzufallen oder seine eigene Sprache zu verlieren. In Nummern wie dem Gesang des Brahmanen im ersten Akt, der authentische Ragas verarbeitet,

gelang das Unerhörte: „indische“ Musik zu schreiben, die sich ganz in den Rahmen europäischer Moderne fügte.

Marilyn Horne, Nicolai Gedda, Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plasson (1993); EMI (nur antiquarisch)

KLASSIK

114 CD-Rezensionen
aus dem Jahr 2016

E-BOOK
DOWNLOAD
JE 4,99 EURO

ORCHESTER

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
CELLOKONZERTE WQ.170-172

Julian Steckel, Stuttgarter Kammerorchester, Susanne von Gutzeit, Hansler Classic



Der zweite von Bachs Söhnen komponierte die bedeutendsten Cellokonzerte vor Haydn. Mit den drei Werken weist sich die Sicht auf die Konzertform in der Zeit zwischen Barock und Klassik. Wir finden hier eine Sprache, die einfach in kein Schema passen will. Sie ist Ausdruck eines freien Geistes, von dem sich nach Haydn und Mozart inspirieren lassen. Die Cellokonzerte kommen sehr virtuos und originell daher, man fühlt sich schon in den Esprit des „Sturm und Drang“ hineingenommen, hier spricht die Seele eines innovativen Komponisten an der Schwelle zur Romantik. Es ist erstaunlich, wie kreativ diese geniale Komposition das Potential der unterschiedlichen Register des Cellos behandelt und ausschöpft. Die Konzerte gelten als schwierig, sie bleiben aber nie auf der Ebene des nur Virtuositäten stehenden, ihre Qualität liegt nicht zuletzt in der Ausgewogenheit zwischen Virtuosität und erweiterter Vertiefung.

Julian Steckel nimmt ein Virtuosen-Spiel und sprach A-Dur-Konzert ist vor allem der zweite Satz reißt mit voran in eine andere Zeit. Konversation hat und an der dissonante Stuttgarter K.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

SINFONIEN

A. Dausch, E. Vogel, Ch. Elmer, D. Ivashchenko, Rundfunkorchester Berlin, Berliner Philharmoniker, Simon Rattle; Berliner Philharmoniker Recordings 5 CDs, 1 Blu-ray Audio, 2 Blu-rays



Die erste Gesamtaufnahme der neun Beethoven-Sinfonien mit Simon Rattle und den Wiener Philharmonikern von 2003 stellt auf ein gewisses Echo, oft auf unvorstellbare Ähnlichkeit. So können man Beethoven nicht mehr spielen, heißt es – was natürlich kein Argument ist, zumal Rattle mit seinen Aufnahmen ja gerade demonstriert hat, dass man Beethoven durchaus noch so spielen konnte. Aber es war kein Beethoven nach den Dekreten der historisch authentischen Aufführungspraxis auf Originalinstrumenten. Oder wie deren Verfechter gerne zu sagen pflegen: kein Beethoven auf der Höhe der Zeit.

Bekanntlich haben sich die Zentren der Beethoven-Sinfonien haben Dirigenten wie Mariss Jansons oder Riccardo Chailly reichlich mit traditionellen Orchestern neue Wege erschlossen. Im Vergleich dazu wirkt Rattle Wiener Zyklen aus heutiger Sicht eher traditionell, jung und romantisch, was sicher auch am Wohlklang der Wiener Philharmoniker und am stilligen Nachhall des Klangbildes liegt. Das neue Berliner Philharmonische Remake wirkt da insgesamt kompakter, in Fortissimo noch schlagkräftiger und im musikalischen Genus erregter, also aufregender. Dennoch, in der klanglichen Standards der Einprägungen von Jansons und Chailly reicht dieser Berliner Beethoven nicht ganz heran. Die Holzbläser sind klanglich überbetont, die Streicher klingen eher forsch und etwas punchig. Eine Berliner Philharmonische Klang-Identität ist nicht wirklich ausmachbar. Oder anders gesagt: Der Orchesterklang kommt nicht in all seinen (früheren) farbenreichen Facetten wirklich zum Leben.

In der Wahl der Tempi sind, abgesehen von der neunten Sinfonie, zwischen der Wiener und der Berliner Aufnahme keine gravierenden Unterschiede auszumachen. Die Spielzeiten mancher Sätze gleichen sich fast auf die Sekunde genau, und da wie dort liegen sie unter Beethovens eigenen (sehr raschen) Metronomangaben. Nach wie vor hat Rattle ein Flair, langsame Sätze etwas auszuatmen. In der Neunten erreicht er in der Wiener Einspielung mit 17 Minuten beinahe einen Rekord (ebenso klapperte nur 15), in der Berliner Neuaufnahme ist er bei 16 Minuten.

Foto: Harald Hoffmann/DG

STEREO FONO FORUM

Reiner H. Nitschke Verlags-GmbH

Lesen Sie alle **114 KLASSIK-CD-Rezensionen**
aus den Musik-Redaktionen der Zeitschriften **STEREO** und
FONO FORUM aus dem Jahr 2016 bequem auf Ihrem
Tablet, Smartphone oder eReader.

Alle **STEREO E-Books** stehen als EPUB & Mobi zum Download bereit:
www.stereo-shop.de