

Das Mittelalter im 19. Jahrhundert in Frankreich

Gabriel Fauré und sein *Requiem* op. 48

Stefan Morent

Im Rückblick auf seine Ausbildung an der École Niedermeyer, die ihn musikalisch zutiefst prägen sollte, fasst Gabriel Fauré die wichtigsten Impulse, die von Louis Niedermeyers Schule ausgingen, folgendermaßen zusammen:

»Niedermeyer, en enseignant l'art d'harmoniser selon leurs vrais caractères, les modes du plain-chant sans les altérations empruntées au mode mineur avec sensible, donna des procédés harmoniques nouveaux, ne songeant pas qu'ils pourraient être utilisés hors de l'accompagnement des chants liturgiques.«¹

Fauré benennt damit die bedeutende Neuerung, die Niedermeyer mit seiner École in die kirchenmusikalische Ausbildung einführte: eine neue Art der Choralbegleitung, die sich ganz entschieden von der traditionellen Verwendung spätromantischer Harmonik absetzt, indem sie vor allem deren spezifische Charakteristika, nämlich Alteration und Leittönigkeit, bewusst vermeidet. Dass dieses neu entwickelte Modell zur Choralbegleitung sich von der eigentlichen Choralbegleitung ablösen und zur Grundlage einer neuen Harmonik in der Kirchenmusik, aber auch im übrigen musikalischen Schaffen werden könnte, war freilich nicht Niedermeyers ursprüngliches Anliegen.

Obwohl Niedermeyer seine Methode auf den kirchlichen Bereich eingeschränkt wissen wollte, liegt seine Bedeutung für die musikgeschichtliche Entwicklung in Frankreich gerade darin, mit seinen Überlegungen zu einer Erweiterung der musikalischen Sprache im Allgemeinen beigetragen zu haben. Dies wird exemplarisch deutlich am Werk Gabriel Faurés. Wiewohl dieser keinen Zweifel daran lässt, dass Niedermeyers intensiver Unterricht, besonders die Praxis der Choralbegleitung, von entscheidendem Einfluss auf ihn und seine Mitstudenten war², finden sich doch unter den elf während seiner Zeit an der École entstandenen Kompositionen – in der Mehrheit Lieder – nur zwei geistliche Werke.³ Dieses Verhältnis spiegelt sich auch im Gesamtschaffen Faurés wieder: Der Hauptakzent liegt eindeutig auf Lied-Kompositionen, während geistliche Werke nur einen verschwindend kleinen Teil ausmachen und eigenständige Orgelwerke, trotz der Tatsache, dass Fauré den größten Teil seines Lebens Organistenstellen inne hatte, völlig fehlen.

Fauré konnte sich den Zielen der kirchenmusikalischen Reformen mit ihrer ständigen Tendenz zu dogmatischer Abgrenzung und Verfestigung nicht bedingungslos anschließen. Eine speziell mit »geistlich« oder »kirchlich« zu etikettierende musikalische Sprache, die sich von anderer Musik prinzipiell unterschied, war ihm zutiefst suspekt:

»Quelle musique est religieuse? Quelle musique ne l'est pas? Essayer de résoudre la question est bien hasardeux [...].«⁴

1 Gabriel Fauré in seiner Biographie zu Eugène Gigout, zitiert nach Maurice Galerne, *L'École Niedermeyer. Sa création. Son but. Son développement*, Paris 1928, S. 24.

2 »La musique? Nous en étions imprégnés, nous y vivions commedans un bain, elle nous pénétrait par tous les pores [...]. L'enseignement théorique et pratique comprenait l'harmonie, le contre-point, la composition, l'orchestration, l'accompagnement – particulièrement l'accompagnement du plain-chant«; Gabriel Fauré, »Souvenirs«, in: *La Revue musicale* 22 (1922), S. 6–7. Zur Rolle von Niedermeyers *Traité* für Fauré vgl. auch Françoise Gervaise, »Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy«, in: *La Revue musicale* 272/273 (1971), S. 24. Zur École Niedermeyer allgemein vgl. M. Galerne, *L'École Niedermeyer* (wie Anm. 1).

3 Klaus Strobel, *Das Liedschaffen Gabriel Faurés* (Schriftenreihe zur Kulturwissenschaft 24), Hamburg 1999, S. 36.

4 G. Fauré, »Souvenirs« (wie Anm. 2), S. 5.

Für ihn bedeutete der Kontakt mit den großen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts und vor allem mit dem Gregorianischen Choral eine Quelle, aus der sich die dringend notwendige Erneuerung der Musik seiner Zeit speisen konnte:

»Peut-être étonnerais-je si je disais combien peut s'enrichir une nature musicale au contact fréquent des maîtres des XVIe et XVIIe siècles et quelles ressources peuvent même naître de l'étude et de la pratique du chant grégorien. Oserait-on affirmer que telles lignes mélodiques, telles trouvailles harmoniques d'apparition récente n'ont point leurs racines dans un passé dont nous croyons si éloignés et si dégagés?«⁵

In dieser Dienstbarmachung der Wiederentdeckung älterer Musik für die zeitgenössische musikalische Sprache über den engeren Kreis geistlicher Komposition hinaus liegt das Spezifikum des französischen Verhältnisses zwischen Reformbewegung und Kompositionsgeschichte und der Unterschied zur gleichzeitigen Situation in Deutschland.

Dort erstarrt auf der einen Seite die caecilianistische Bewegung in sklavischer Nachahmung eines idealisierten Palestrinastils, während auf der anderen – hiervon weitgehend unbeeindruckt – die Musiksprache unter dem Einfluss Richard Wagners sich zu ständig gesteigerter Expressivität erweitert. In Frankreich wird diese Modifikation der tonalen Harmonik mit den Mitteln der Chromatisierung, die zu einer latenten Gefährdung der Tonalität und schließlich zu ihrer Aufhebung führen wird⁶, als nur ein Weg, und zudem als ein spezifisch deutscher, verstanden. Davon unberührt bleibt auch in Frankreich das Bewusstsein, dass die musikalische Sprache in der Mitte des 19. Jahrhunderts einer dringenden Erneuerung bedarf. Nur liegt die französische Alternative zur Chromatisierung in der Erweiterung der Sprachmöglichkeiten mit den Mitteln der Modalität. Die Komponisten, wie Fauré selbst, die sich gegen einen blind verstandenen »Wagnérisme« wandten⁷, sahen in der modalen Musik ein reiches Repertoire an Möglichkeiten, um die traditionelle tonale Harmonik zu erweitern und zu bereichern, ohne jedoch dabei das Tonalitätsprinzip aufzugeben.⁸

Dies führt zu einer Tonsprache, die, wie bei Fauré, zwischen Tonalität und Modalität changiert und sich nicht auf die Kategorie »geistlich« oder »weltlich« festlegen lässt. Modale Einflüsse lassen sich in Faurés Liedern wie in seiner Kirchenmusik nachweisen, wobei letztere durchaus keinen spezifisch kirchenmusikalischen Stil für sich reklamiert. So sagt Fauré über sein kirchenmusikalisches Hauptwerk, sein *Requiem* op. 48, obwohl es am 16. Januar 1888 in seiner Urfassung anlässlich einer Beerdigung in der Madeleine aufgeführt wurde, es sei »ohne Anlass [...] zum Vergnügen« komponiert worden⁹ und in der Absicht entstanden, dem »Konventionellen zu entgehen« und »etwas anderes« zu machen.¹⁰ Diese Bemerkungen rücken das *Requiem* aus der ausschließlichen Bindung an die liturgische Tradition heraus und verweisen auf eine gewisse stilistische Freiheit, die Fauré für die Kirchenmusik in Anspruch nehmen wollte, um sie vor der Abschottung von anderer Musik zu bewahren.

Das Unkonventionelle und Besondere des *Requiem*s zeigt sich zunächst in der Auswahl der vertonten Sätze und deren individueller Gestaltung. Wiewohl eine spezifisch französische Tradition der Requiem-Verto-

5 Ebenda, S. 7.

6 Vgl. Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Völgel 1971, S. 66.

7 »Le »wagnérisme« était en train de produire ses premiers effets [...] J'avais été, comme tout le monde, vivement impressionné par les ouvrages du compositeur allemand, mais pas au point d'en perdre la tête, et je ne me ralliais pas à la mystique nouvelle!«; Gabriel Fauré, »Fauré et le théâtre«, in: *La Revue musicale* 18 (1922), S. 280.

8 Roland-Manuel spricht in diesem Zusammenhang von einer »tonalité savoureusement élargie« und ihrer »aissance nouvelle«; Roland-Manuel, »L'Evolution de l'harmonie en France et le renouveau de 1880«, in: ders. (Hg.), *Histoire de la musique II*, 1963, S. 873, 877.

9 »Cher Monsieur et ami. Mon *Requiem* a été composé pour rien [...] pour le plaisir, si j'ose dire! Il a été exécuté pour la première fois à la Madeleine [...]«; Gabriel Fauré in einem Brief an Maurice Emmanuel, siehe Gabriel Fauré, *Correspondance*, hg. von Jean-Michel Nectoux, Paris 1980, S. 139. Fauré gibt in diesem Brief die falsche Jahreszahl 1890 als Uraufführungsdatum des *Requiem*s an; aus einem Brief Faurés an Paul Poujaud geht aber der 16. Januar 1888 als richtiges Datum hervor; siehe ebenda, S. 138.

10 »Peut-être ai-je ainsi, d'instinct, cherché à sortir du convenu, voilà si longtemps que j'accompagne à l'orgue des services d'enterrement! J'en ai par-dessus la tête. J'ai voulu faire autre chose«; Gabriel Fauré in: *Paris Comœdia*, 12. Juli 1902.

- 11 Ebenda.
- 12 Zitiert nach Anselm Hartmann, *Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 168), Regensburg 1991, S. 191.
- 13 Tibor Kneif, »Requiem«, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 8 (1998), Sp. 156–170, hier Sp. 166.
- 14 »Fauré [...] a développé avec un préférence évidente les parties de l'office des Morts où se trouve plus particulièrement exprimée l'idée contenue dans la parole initiale: Requiem, le Repos.«; Julien Tiersot, »Gabriel Fauré«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905), S. 45–52, hier S. 51.
- 15 Das Verfahren, nur den Schlussvers der Totensequenz mehrstimmig zu vertonen, findet sich aber auch außerhalb von Frankreich, so in Italien und bei Cristóbal de Morales; siehe T. Kneif, »Requiem« (wie Anm. 13), Sp. 162 und Alec Robertson, *Requiem. Music of Mourning and Consolation*, London 1967, S. 43.
- 16 H. Wiley Hitchcock, »Charpentier«, in: *New Grove²*, Bd. 5, S. 504–529, hier S. 510, 517, 518.
- 17 Wolfgang Hochstein, »Cherubini«, in: *MGG²*, Personenteil Bd. 4 (2000), Sp. 853–911, hier Sp. 865–866.
- 18 Vgl. Carlo Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge 2001, S. 296.
- 19 Entgegen der Behauptung bei C. Caballero, *Fauré* (wie Anm. 18), S. 296, es gebe vor Fauré nur die Vertonung des *In Paradisum* von Cherubini (1820), existieren frühere Belege: Vgl. z.B. das 5-st. *In Paradisum* von Juan Esquivel oder die 8-st. Vertonung von Stefano Bernardi, siehe *MGG²*, Personenteil Bd. 2 (1999), Sp. 1378 und *MGG*, Bd. 3 (1954), Sp. 1540.
- 20 Harold T. Luce, *The Requiem Mass from its Plain-song Beginnings to 1600*, Phil. Diss. Florida State University 1958, S. 26.

nung auch bei Faurés Werk deutlich durchscheint, ist es doch in seiner Anlage so modifiziert, dass Faurés ganz eigene Auffassung der Totenmesse, die von seinen Zeitgenossen mit der berühmt gewordenen Charakterisierung »Wiegenlied des Todes« versehen wurde, zum Tragen kommt:

»On a dit que mon Requiem n'exprimait pas l'effroi de la mort, quelqu'un l'a appelé une berceuse de la mort, mais c'est ainsi que je sens la mort: comme une délivrance heureuse, comme une aspiration au bonheur de l'au-delà, plutôt que comme un passage douloureux.«¹¹

Ganz ähnlich, wenn auch in einem dezidiert religiösen Kontext, äußert sich Franz Liszt in einem Brief an Carolyne von Sayn-Wittgenstein über sein Requiem:

»Dans tout cet ouvrage [...] j'ai tâché de donner au sentiment de la mort un caractère de douce espérance chrétienne. [...] En général les grands et les petits compositeurs colorent en noir, du plus impitoyable noir, le Requiem. Dès le commencement, j'ai trouvé une autre lumière [...]«¹²

So ist zwar die Auslassung der Sequenz *Dies irae* eine seit 1600 in Frankreich viel geübte Praxis¹³, sie muss im Falle Faurés sicher aber auch in beabsichtigter Opposition zu den ausdrucksstarken Vertonungen von Giuseppe Verdi und Hector Berlioz gesehen werden.¹⁴ Ebenso in französischer Tradition steht die Einfügung des letzten Versikels *Pie Jesu* der Totensequenz¹⁵ nach dem Sanctus, entweder als Elevationsmusik vor dem *Benedictus* oder als Ersatz für dieses. Bereits die beiden Totenmessen Marc-Antoine Charpentiers enthalten ein *Pie Jesu* »à l'élévation«¹⁶, ebenso wie in Faurés näherer zeitlicher Umgebung das c-Moll- und das d-Moll-Requiem von Luigi Cherubini¹⁷ sowie Charles Gounods posthumes Requiem, dessen *Pie Jesu* als »variante pour l'élévation au lieu du Benedictus« betitelt ist.¹⁸ Das abschließende »requiem« ist hier in Analogie zum *Agnus Dei* gegenüber dem Sequenztext zum »requiem sempiternam« erweitert. Bezeichnenderweise vertauscht Fauré dies in seiner Vertonung zu »sempiternam requiem«, wie er das sogar beim *Agnus Dei* seines Requiems tut. Diese auffällige Akzentuierung des Wortes »requiem« ist auf dem Hintergrund von Faurés Konzeption der Totenmesse zu verstehen, wie auch die Anfügung des letzten Satzes *In Paradisum*, der – in der Requiem-Tradition kaum vertont¹⁹ – mit seiner tröstlichen Botschaft ebenfalls mit dem Wort »requiem« endet und damit den Bogen zum Introitus-Beginn rundet. In diesem Lichte ist auch zu sehen, dass im später hinzugefügten *Libera me* der Abschnitt »tremens, tremens factus sum ego« ins pp gesetzt ist. Ebenso fordert Fauré zwar für das »Dies illa, dies irae«, aus dem die Sequenz als Tropus entsprungen ist²⁰, ff und markiert die Stelle durch Horn- und Posaunenstöße, die melodische Kontur a'–c''–f'' dieser Stelle nimmt jedoch deutlich Bezug auf den Introitus-Beginn, so dass die Stimmung des Schreckens durch die Reminiszenz an das tröstende »Requiem« abgemildert wird.

Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, diese und ähnliche Beobachtungen, die eine bewusste Reduzierung der Ausdrucksmittel offenbaren, nur durch Faurés spezielle Auffassung der Totenmesse erklären zu wollen. Übergeordnet bleibt die generelle Absicht, eine neue Tonsprache jenseits romantischer Übersteigerung zu finden, die sich aus der Verweigerung eines

bloßen Ausdruckswillens speist und auf die Adaptionen modaler Musik im Sinne Niedermeyers und anderer Reformer zurückgreift. Diese gewollte Zurückhaltung, die als Stil des Verzichts und der Verleugnung²¹ und als »Musik in simplicitate«²² beschrieben wurde, kommt bereits in der originalen Instrumentierung von Faurés *Requiem* zum Ausdruck, die als eine Negation des spätromantischen Orchesterapparats zu verstehen ist.²³ Die ursprüngliche Besetzung ohne Violinen²⁴, mit geteilten Bratschen und Celli, Kontrabässen, Orgel, Harfe und Pauken, weist, wiewohl sie die traditionell tiefe Lage und dunkle Farbe der Requiem-Vertonungen aufgreift, auf jene Haltung der Schlichtheit und Entsagung ebenso hin wie das Vokalensemble, das sich aus der vorwiegend aus Kinderstimmen bestehenden, klein besetzten *maîtrise* an der Madeleine und einem Knabensopran für das *Pie Jesu* zusammensetzte. An diesem fast kahl zu nennenden Klangbild ändern auch die Solo-Violine im *Sanctus* und die später hinzugefügten Blechbläser kaum etwas, da sie wiederum nur äußerst sparsam eingesetzt wurden. Wie sehr die ursprüngliche Instrumentierung der Intention Faurés entsprach, lässt sich daran ablesen, dass die

21 »Gabriel Fauré se fit un style d'église sincère, d'une calme noblesse et d'un confiant abandon [...]«; René Paroissin, *Mystère de l'art sacré – des origines à nos jours*, Paris 1957, S. 151–152.

22 Pierre Guillot, »Gabriel Faurés Kirchenmusik. Vom Requiem ohne Anlaß zur 13. Nocturne«, in: Peter Jost (Hg.), *Gabriel Fauré: Werk und Rezeption*, Kassel u. a. 1996, S. 142–151, hier S. 146. Vgl. auch die zahlreichen Pressestimmen zur ersten Aufführung des Werkes in Brüssel im Oktober 1900, die seine »simplicité« besonders hervorheben; abgedruckt bei Mutien-Omer Houziaux, *À la recherche des Requiem de Fauré ou l'authenticité musicale en questions*, Liège 2000, S. 151–152.

23 Zu den Details der komplexen Entstehungsgeschichte des Werkes vgl. G. Fauré, *Correspondance* (wie Anm. 9), S. 138–141, 146, 232, 241, Jean-Michel Nectoux / Roger Delage (Hg.), *Gabriel Fauré: Requiem op. 48, version 1893*, Paris 1994, S. III und zusammenfassend Jean-Michel Nectoux, »À propos des premières exécutions du Requiem de Gabriel Fauré. Histoire d'une découverte, avec quelques lettres inédites«, Préface zu: M.-O. Houziaux, *À la recherche des Requiem de Fauré* (wie Anm. 22), S. I–XXIII, bes. XIV–XV.

24 Auch hier könnte als Vorbild Cherubini gedient haben, der in seinem c-Moll-Requiem im *Introitus*, *Kyrie*, *Graduale* und *Pie Jesu* keine Geigen vorsieht, die Bratschen dafür verdoppelt, ebenso die Einfachheit und Schlichtheit des Werkes, die von den Zeitgenossen gerühmt wurde; vgl. Ferdinand Hiller, *Musikalisches und Persönliches*, Leipzig 1876, S. 27.

The image shows a musical score for the Introit of G. Fauré's Requiem op. 48, measures 1-8. It is arranged for voice and organ. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The organ part is on the right. The lyrics are: "Re-qui-em ae-ter-nam do-na-e-is, Do-mi-ne" and "et lux per-pe-tu-a". The organ part includes dynamics like *ff*, *p*, and *cresc.* The score is in G major and 4/4 time.

Beispiel 1: G. Fauré, Requiem op. 48, *Introit*, T. 1–8 (nur Chor und Orgel)

- 25 Bis heute lässt sich nicht zweifelsfrei klären, ob Fauré die Orchestrierung selbst ausführte oder jemand anderen damit beauftragte; siehe M.-O. Houziaux, *À la recherche des Requiem de Fauré* (wie Anm. 22), S. 58ff.
- 26 »C'est un vrai chanteur d'opéra qui n'a rien compris au calme et à la gravité de sa partie dans ce Requiem.«; G. Fauré, *Correspondance* (wie Anm. 9), S. 241.
- 27 Symmetrisch hierzu endet das mit dem Introitus zu einem Satz verbundene Kyrie mit der Unisono-Rezitation »eleison« des Chores auf dem Ton D.
- 28 Wie Skizzen zeigen, dachte Fauré zunächst auch an die Verwendung der ebenso traditionellen Requiem-Tonart c-Moll; vgl. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. A Musical Life*, Cambridge 1991, S. 116. Ein Überblick über Requiem-Tonarten im 19. Jahrhundert bei Ursula Adamski-Störmer, *Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung* (Europäische Hochschulschriften 36/66), Frankfurt a.M. u.a. 1991, S. 146–149.
- 29 Wie sehr noch dem 19. Jahrhundert die traditionelle Charakterisierung des ersten Modus als »gravitas« geläufig war, zeigt eine Eintragung in einem Skizzenbuch Franz Liszts, in der er das Dorische mit »la gravité« kennzeichnet; A. Hartmann, *Kunst und Kirche* (wie Anm. 12), S. 131. Das Dorische selbst bezeichnete er als seine »Lieblingstonart«; ebenda.
- 30 In der deklamatorisch-rhythmischen Gestaltung des Requiem-Beginns mag das Vorbild des c-Moll-Requiem von Luigi Cherubini durchscheinen. Vgl. hierzu die Beobachtungen zum Lisztschen Requiem ebenda, S. 272.
- 31 Die folgenden Notenbeispiele nach J.-M. Nectoux / R. Delage, *Gabriel Fauré: Requiem op. 48* (wie Anm. 23).

Umorchestrierung für großes Orchester mit zusätzlichen Holz- und Blechbläsern und Violinen offensichtlich erst auf Drängen des Verlegers Julien Hamelle für die Druckfassung von 1901 erfolgte und von Fauré eher widerwillig angegangen wurde.²⁵ In die gleiche Richtung dürfte Faurés Beschwerde anlässlich einer späteren Aufführung des *Requiem*s deuten, in der der Komponist sich über die opernhafte Gesangsmanier des Bassisten empört, die dem schlichten und ersten Charakter des Werkes unangemessen sei.²⁶

Die Schlichtheit und Zurückhaltung, die die gesamte Komposition durchdringt, erscheint bereits zu Beginn des Introitus mit dem einen ganzen Takt ausfüllenden Unisono-D. Im ff vorgetragen, verankert es den Grundton des ersten Satzes wie einen Pfeiler im Boden.²⁷ Dieser Grundpfeiler trägt eine Ambivalenz in sich: Er ist sowohl Basis der traditionellen Requiem-Tonart d-Moll²⁸ wie Finalis des Dorischen, das noch dem 19. Jahrhundert in mittelalterlicher Tradition als Quelle der übrigen Modi und damit als Vertreter der modalen Welt schlechthin bekannt ist.²⁹ Diese Doppelfunktion bleibt in den folgenden Takten erhalten: Die Anfangsworte »Requiem aeternam« werden – der gebührenden Zurückhaltung wegen nun im pp – auf stehenden Klangsäulen eines d-Moll-Akkordes rezitiert, die den blanken Grundton klanglich auffüllen und seine Statik durch die syllabische Deklamation zu rhythmischer Akzentuierung hin auflösen.³⁰ Nun wird durch einen Ganztonschritt nach unten die siebte Stufe, der Ton C erreicht, und danach im Instrumentalbass die Abwärtsbewegung zu den Tönen B und A fortgesetzt. Dieses fallende Tetrachord ist sicherlich eine bekannte Struktur innerhalb von d-Moll. Andererseits betont Fauré das C mit ff und damit die Tatsache, dass der Leitton im funktionsharmonischen Sinne zunächst suspendiert ist. Diese Negation traditioneller harmonischer Syntax wird sogleich verstärkt durch die nachfolgende Rezitation »dona eis« auf dem Sextakkord der fünften Stufe, die so ohne Leitton nochmals jeder herkömmlichen harmonischen Funktion beraubt erscheint. Die siebte Stufe führt denn auch nach einem zwischen-geschalteten Quartsextakkord der dritten Stufe entgegen jeder leittonigen Ambition durch Wiederholung des Ganztonschritts nach unten zur sechsten Stufe³¹ (Beispiel 1). Wie sehr solche Modelle, in denen Erfahrungen modaler Musik durchscheinen, zum selbstverständlichen und verselbständigten Teil von Faurés Musiksprache geworden sind, zeigt sich gegen Ende des ersten Teils des Introitus.

Durch erneute Anwendung des selbst schon zum Modell gewordenen Ganztonschritts nach unten wird der Ton Es erreicht. Dieser zunächst als leiterfremde Ausweichung erscheinende Schritt entpuppt sich schnell als bloße halbtönige Rückung des Grundtons nach oben, wie die ebenfalls halbtönig von D–E–F–G zu Es–F–Ges–As nach oben verschobene Wendung in der Sopranstimme verdeutlicht. Harmonisch wird dies dadurch untermauert, dass die durch den Dominantseptakkord über Des angesteuerte Kadenz nach Ges-Dur unterbleibt und statt dessen durch halbtöniges Wiederabsenken der Ton C erreicht wird, der nun über den Quartsextakkord der dritten Stufe auf die fünfte Stufe als gliedernde Kadenz führt. Obwohl die fünfte Stufe als zwischengliedernder Klang nun mit der gro-

ßen Terz erscheint, wird sie selbst durch eine plagale Kadenz von D aus erreicht. Fauré vermeidet also erneut eine leittonige Verbindung:

Beispiel 2: G. Fauré, Requiem op. 48, *Introit*, T. 12–17 (nur Chor und Orgel)

Bereits an diesen Beobachtungen wird deutlich, wie Fauré Elemente der tonalen und der modalen Musiksprache miteinander verbindet bzw. sich zwischen beiden hin- und herbewegt: So setzt er Mittel wie chromatische Alteration oder tonale Kadenzmuster durchaus ein. Sie führen jedoch nicht zu einer Auflösung der Grundtonalität, sondern verrücken nur feststehende Versatzstücke, heben sie kurzzeitig heraus, um dann wieder zur Ausgangsbasis zurück zu führen. Es ist, als ob Fauré Charakteristika der spätromantischen Musiksprache wie die chromatische Verschiebung zitiert, sie aber aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst in ganz anderem Sinne verwendet.

Die modale Tonsprache ist dabei nicht exotische Garnierung, sondern ein integriertes Moment der Erweiterung der tonalen Harmonik und Melodik. Ganz selbstverständlich gestaltet Fauré so die Melodik des wiederholten *Introitus*-Textes, die auch für das anschließende *Kyrie* übernommen wird, in der Idiomatik des Dorischen mit der Oberquart über der Repercuta:

Beispiel 3: G. Fauré, Requiem op. 48, *Introit*, T. 20–23 (nur Tenor)

Die Sphäre des Choralvortrags wird hier durch die Beschränkung auf die Tenorstimmen im unisono zusätzlich evoziert. Vergleichbares findet sich im *Libera me*. Auch dieser Satz setzt wie der *Introitus* mit einem lang gehaltenen Akkordklang über D ein und der Beginn des Bariton-Solos verwendet typische Bausteine des ersten Modus, so den Quintaufschwung vom Grundton, die Konturierung der Oberquint durch die kleine Sext, das Aufspannen des Oktavrahmens und die Zwischengliederung auf der Oberquint:

Beispiel 4: G. Fauré, Requiem op. 48, *Libera me*, T. 3–17 (nur Bariton solo)

Li- be- ra me, Do- mi- ne, de mor- te ae- ter- na

In di- e il- la tre- men- da, in di- e il- la.

Auch hier wird das Moment des Choralvortrags durch das Unisono aller Chorstimmen bei der Wiederholung des Responsums, das liturgischem Usus gemäß wörtlich die Solo-Melodie zitiert, und durch das abschließende Bariton-Solo mit seiner demonstrativen Betonung des Oberquintraums nochmals hervorgehoben.

Auffällig ist, dass in diesem Satz die Begleitung häufig Stellen aufweist, die im funktionsharmonischen Sinne zu interpretieren sind. Auch bei der Wiederholung des »Requiem aeternam« kommt die fünfte Stufe immer wieder in dominantischer Funktion vor. Die starke Präsenz des Modalen in der Melodik erzwingt also keinesfalls eine ebenso rein modale Harmonik, sondern erlaubt jenes Miteinander von Modalität und Tonalität, das Faurés Schaffen kennzeichnet.³² Ganz bewusst wird die traditionelle Kadenzbildung zur formalen Gliederung eingesetzt: Den Abschluss der Introitus-Antiphon markiert eine deutliche IV-V-I-Kadenz und der Beginn des Psalmverses wird mit einem Terzquart-Akkord aus der Orgelüberleitung erreicht. Die Schlusskadenz des *Libera me* enthält einen verminderten Septakkord und vor dem Communio-Vers, der als wörtliche Wiederholung der ersten Takte des Introitus gestaltet ist, erklingt der A-Dur-Dreiklang als Dominantstufe. Da die übrigen Kadenzen die klare tonale Verankerung vermeiden, wirken solche tonalen Kadenzen in ihrer Rolle als Abschnittsgestaltung umso stärker.

Der Psalmvers des Introitus ist durch den Tonartwechsel nach B-Dur und den Registerwechsel zum Sopran in den Chorstimmen als eigenständiger Teil ausgezeichnet. Wiederum erweckt der Unisono-Vortrag die Choralosphäre, die noch durch die Kontrastwirkung zur chorischen Fortsetzung der zweiten Vers-Hälfte verstärkt wird.³³ In der Gestaltung der ersten Vershälfte wird wieder deutlich, dass Fauré die melodische Sprache des Choralverinnerlicht hat, ihn aber nicht kopiert. Auffälligstes Merkmal ist die Quartstruktur f'-b'-es", die die Quart b-F der Introituspsalmodie aufgreift und gleichzeitig überbietet. So klingt zwar die Sopran-Melodie in ihrer melodischen Kontur deutlich an die erste Hälfte der Psalmodie des Requiem-Introitus an, es handelt sich aber nicht um ein Choralzitat, wie ein Vergleich zeigt:

32 Hier zeigt sich der Abstand zu Niedermeyers starrem Regelwerk, das bei Kadenzbildungen im ersten Modus sogar die fünfte Stufe mit kleiner Terz wegen ihrer Nähe zur traditionellen Dominante ablehnt und statt dessen die siebte Stufe fordert; vgl. Louis Niedermeyer / Joseph d'Ortigue, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris 1856, nouvelle édition Paris 1876, S. 43.

33 Durch diese Gestaltung wird der an sich antiphonische Vortrag zu einem responsorialen umgestaltet, ein Verfahren, das sich durch die gesamte Geschichte der Requiem-Vertonung zieht.

Te de- cet hym- nus, De- us, in Si- on,

Beispiel 5a: G. Fauré, Requiem op. 48, *Introit*, T. 42–45 (nur Sopran)

Beispiel 5b: Vers des Introitus

So wenig auch Faurés »Te decet hymnus« direktes Choralzitat ist, wird es doch selbst wegen seiner markanten Physiognomie mehrfach im weiteren Verlauf des Werkes zitiert. Im *Offertoire* erscheint seine erste Hälfte eingebettet im Schlussteil des Verses zu den Worten »fac eas Domine«³⁴:

fac e- as, Do- mi- ne, de mor- te tran- si- re

Beispiel 6 : G. Fauré, Requiem op. 48, *Offertoire*, T. 58–62 (nur Bariton solo)

Der umgebende Offertoriumvers trägt selbst wiederum durch das Bariton-Solo und seine intervallische Struktur deutliche Züge choralischer Praxis. Wiewohl hier klar in D-Dur gehalten, lassen die passagenweise Rezitation auf A, die prominente Rolle der siebten Stufe Cis/C, die den Tonraum nach oben begrenzende Oberoktav sowie das mehrfache Pendeln zwischen Grundton und Quinte als Zäsurfloskel das Grundmuster des Dorischen unverkennbar durchscheinen. Klar wird auch hier, dass es Fauré nicht um eine Kopie des gregorianischen Offertoriumverses zu tun ist, sondern der Versvortrag in einer allgemeinen Vorstellung von Psalmodie gefasst wird, was wiederum den Grad der Emanzipation gegenüber der liturgischen Vorlage aufzeigt. So ist es auch möglich, dass sich solche topischen Muster wie das Quintpendel A–D–A zum Zwecke formaler Gestaltung verselbständigen und – auf den Schluss des »Quam olim Abrahae« übertragen – Vers und Repetenda entgegen liturgischem Usus zu einem großen Vers zusammenfassen. Dies ist umso leichter möglich, als die Repetenda als Bestandteil der dem Vers vorangehenden »Antiphona ad Offertorium« bei Fauré fehlt, der Komponist also nicht eine bereits vorhandene Melodie zitieren müsste. Solche textlichen Auslassungen von teilweise ganzen Passagen finden sich mehrfach im Einleitungsteil des *Offertoire* wie auch in anderen Sätzen.³⁵ Fauré steht damit auch nicht allein, wie Berlioz' *Grande messe des morts* zeigt.³⁶ Der Grund für die Abkürzungen und Umstellungen ist sicher in Überlegungen zur formalen Strukturierung und Ausgewogenheit der einzelnen Abschnitte zu suchen. Im einleitenden »O Domine, Jesu Christe« sind die Textkürzungen durch die Absicht motiviert, die Bitte um Verschonung der Verstorbenen vor den Höllenqualen in drei etwa gleich lange Teile zu fassen. Formal geschieht dies durch das jeweils vorangestellte »O Domine Jesu Christe, libera animas defunctorum«, musikalisch durch die an Vorbilder der klassischen Vokalpolyphonie gemahnende imitative Struktur, die durch Anhebung um jeweils einen Ganzton nach oben den Bitten einen zusätzlich intensivie-

- 34 Die Ähnlichkeit ist in der »Fassung 1893« größer als in der 1901 bei Hamelle veröffentlichten Orchesterfassung mit ihren zahlreichen Punktierungen; vgl. M.-O. Houziaux, *À la recherche des Requiem de Fauré* (wie Anm. 22), S. 30.
- 35 Vgl. J.-M. Nectoux, *Gabriel Fauré* (wie Anm. 28), S. 123.
- 36 Jürgen Kindermann, Vorwort zu Hector Berlioz, *Grande messe des morts* (New Edition of the Complete Works 9), hg. von Jürgen Kindermann, Kassel u.a. 1978), S. XVI.

renden Charakter verleiht. Intensivierend wirkt zudem der einzige Zusatz von Fauré zum Requiem-Text, das »O«, das mit seiner Emphase die Neutralität des Lateinischen durchbricht und den musikalischen Tonfall des Kopfmotivs prägt.

Zum zweiten Mal wird die Melodie des »Te decet« im *Sanctus* zitiert. Effektiv von der in der originalen Besetzung vorgesehenen Solo-Violine vorgetragen, die hier zum ersten Mal erklingt, unterstützt es als Untermalung der Singstimmen die Vorstellung von der Verherrlichung Gottes durch das unaufhörliche Lob der Engel. Die mit dem »Te decet« verbundene Aufforderung zum Gotteslob verstärkt die »Sanctus«-Akklamationen der himmlischen Mächte.

Fauré fasst das Bild der die göttliche Majestät anbetenden Engel in strahlendes Es-Dur, das in den beiden einleitenden Takten als in sich kreisender Dreiklang symbolträchtig von der Harfe, die hier ebenfalls zum ersten Mal solistisch erklingt, und von den Bratschen vorgestellt wird. Um jede Schwere zu vermeiden, wählt Fauré hierfür den Sextakkord von Es-Dur. Die »Sanctus«-Melodie selbst ist aus einer schlichten Umkreisung des Ausgangstons B durch den oberen und unteren Ganzton gebildet, eine jener stereotypen Formeln wie sie im Mixolydischen häufig vorkommt. Sie bildet bis auf kleine Modifikationen und Ausweitungen abgesehen die Grundlage für den gesamten ersten Teil des *Sanctus*, der mit seinem oktavversetzten Alternieren zwischen Sopran- und Männerstimmen das antiphonische Singen der Engelschöre plastisch abbildet. Die Formelhaftigkeit nach dem Vorbild gregorianischer Melodiemodelle ist bei diesem Motiv wieder so stark, dass es zu den Worten »Deus Deus Sabaoth« einfach einen Halbton nach unten gesenkt werden kann, um auf der letzten Silbe »-oth« wieder in die Grundtonart einzumünden.

Die Schlichtheit und Schwerelosigkeit des »Sanctus«-Motivs wird auch dadurch verstärkt, dass es hemiolisch notiert ist und so eine rhythmische Verschleierung stattfindet. Diesen eigentümlichen Zustand der Erdentobenheit unterstützt die harmonische Grundierung, die vom Sextakkord der ersten Stufe zur sechsten und zurück schwingt und dann über die plagale vierte Stufe wiederum den Ausgangsklang erreicht:

Beispiel 7: G. Fauré, Requiem op. 48, *Sanctus*, T. 1–8 (nur Chor und Orgel)

The musical score shows the beginning of the *Sanctus*. It is in E-flat major (three flats) and 3/4 time. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are mostly at rest. The Soprano line begins with a melodic phrase: "Sanc - - - tus, Sanc - - -". The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo) and consists of sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand, marked *p* (piano).

The musical score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in E-flat major (three flats) and 4/4 time. The lyrics are: '- tus, Sanc - - - tus, Do - mi -'. The piano accompaniment is marked 'pp' and features a chromatic, static harmonic texture.

Diese Akkordfolge verhindert wieder jeden Anklang an funktionsharmonische Muster und setzt dem leittongetriebenen Drängen chromatischer Expressivität ein Moment statischer Ruhe entgegen. An die Stelle leidenschaftlichen Strebens und Wollens als Grundzug spätromantischer Musik tritt ein gelöstes und erlöstes Sich-Ergeben. Die harmonische Bewegung ist nicht linear zielgerichtet, sondern kreist in sich – ein Abbild des »sine fine dicentes«. ³⁷ Die Harmoniefolge hat ebenso wie die Melodik formelhaften Charakter und wird so bei der bereits angesprochenen Halbtonversetzung nach D-Dur transponiert, das über eine typische leittonfreie Scheinkadenz der siebten Stufe erreicht wird.

Der zweite Teil des *Sanctus* wird im Gegensatz zu diesem statischen Kreisen durch eine gliedernde tonale Kadenz, die über den Dominantseptakkord von Es-Dur in die Ausgangstonart zurückführt, eröffnet. Sofort wechselt die harmonische Bewegung wieder zur Kreisform mit der dem ersten Teil nah verwandten Stufenfolge I–VI–III–IV–I. Auch die Melodie des »Pleni sunt caeli et terra« erscheint wieder mit dem auffälligen, formelhaften Quartrahmen.

Bis auf den Wechsel zum unverschleierte Dreier-Takt, der der Textdeklamation entgegen kommt, ist der zweite Teil inklusive des »Hosanna« mit seinem Alternieren zwischen den Stimmenregistern und den Einwürfen des »Te decet«-Motivs ganz parallel zum ersten Teil gestaltet. Durch eine gliedernde V^7-I -Kadenz abgetrennt ³⁸, schließt sich eine Art Coda an, die den eigentlich schon erreichten Abschluss des Satzes mit zusätzlichen in den Hörnern und Trompeten verstärkten »Hosanna«-Rufen erweitert und schließlich in ein von allen Stimmen vorgetragenes letztes »Sanctus« mündet. An dieser Stelle gliedern sich die Singstimmen zum ersten Mal akkordisch auf, während der gesamte Satz bis dahin als Ausdruck des »una voce« im Unisono gehalten ist. Dieser bordunartig bis zum Ende durchklingende Es-Dreiklang, der langsam im *pp* verklingende »Sanctus«-Ruf und die sich in der Solo-Violine immer höher schraubende Abspaltung des »Te decet«-Motivs suggerieren den in unendlichen Höhen nachhallenden Klang der Himmelsbewohner. Die Grundtonart des Satzes wird kurz zuvor nochmals demonstrativ bestätigt, indem sie hier im Gegensatz zum Beginn als Es-Dur-Akkord in Grundstellung erklingt. Letzteres

37 James C. Kidd, *Louis Niedermeyer's System for Gregorian Chant Accompaniment as a Compositional Source for Gabriel Fauré*, Phil. Diss. Chicago 1973, S. 226–228, spricht bei diesem und weiteren Beispielen aus Faurés Werken von »circular progressions«.

38 Die gliedernde Kraft dieser Kadenz wirkt umso stärker, als die beim vorausgehenden »Hosanna«-Ruf angesteuerte Kadenz nach Des-Dur nicht eingelöst wird.

gilt allerdings nur für den Orchestersatz, denn der Chorbass hat in diesem letzten Sanctus-Ruf den Ton B, also die Quinte des Dreiklangs. So entsteht ein stehender Quartsextakkord-Klang; Chor- und Orchestersatz unterscheiden sich also auf subtile Weise:

Beispiel 8: G. Fauré, Requiem op. 48, *Sanctus*, T. 53–57 (nur Chor, Solo-Violine und Orgel)

Motivisch mit dem *Sanctus* verbunden ist das anschließende *Pie Jesu*. Durch die Besetzung mit Solo-Knaben-Sopran und reine Orgelbegleitung im ersten Teil ist die Nähe zum Choralvortrag besonders stark gegeben. Auch der vorangestellte B-Dur-Akkord erinnert an die Intonation des Organisten z.B. beim priesterlichen Gebet. Der Motiv-Kopf des »Pie Jesu« ist aus dem »Pleni sunt caeli« gewonnen. Wie dieses ist es strukturell von der aufgespannten Quart geprägt. Bei der Wiederholung des »Pie Jesu« wird dann symmetrisch die Unterquart erreicht. Bei der Harmonisierung fällt wieder auf, wie Fauré eine eindeutige tonale Gliederung zunächst hinausschiebt, indem er die erste Zäsur bei »Domine« durch einen plagalen Schritt erreicht und zahlreiche Nebenstufen einsetzt, die einer herkömmlichen tonalen Orientierung zuwider laufen. Erst zur Abschlussbildung bei der Wiederholung des »requiem« erscheint eine klare IV-V-I-Kadenz nach B-Dur (Beispiel 9).

Der letzte Satz *In Paradisum* erinnert mit seiner bordunartigen Grundierung aus Akkordbrechungen an das *Sanctus*. Auch hier bestimmt das Unisono der Sopranstimmen als Abbild englischen Gesangs den Satz fast vollständig. Obwohl die Tonart D-Dur von Anfang an klar etabliert wird, ist doch bemerkenswert, wie Fauré die Melodik der Singstimmen wieder in ganz feststehenden Intervallräumen gestaltet, die mit ihrer demonstrativen Quartgliederung die Erfahrung von Choral und modaler Melodiegestaltung erahnen lässt. So ist das »Deducant angeli« in den Quintraum a'–e" gefasst, der strukturell über die Quart a'–d" plus anschließendem Ganztonschritt eröffnet wird. Das darauf folgende »in tuo adventu suscipiant te martyres« kopiert dieses Schema einen Ganzton nach oben in den Quintraum h'–fis". Das anschließende »et perducant te in civitatem

p dolce e tranquillo

Pi- e Je- su, Do- mi- ne, do- na e- is re- qui- em

p dolce

do- na e- is re- qui- em

Beispiel 9: G. Fauré, Requiem op. 48, *Pie Jesu*, T. 1–9 (nur Singstimme und Orgel)

sanctam Jerusalem« wird von der Quarte a'–d"/dis" bestimmt, die durch das h' in Ganzton plus Terz gegliedert ist. Die Wiederholung des »Jerusalem« nimmt dann wieder die Quart h'–e" auf. Im zweiten Teil des Satzes erscheint bei »Chorus angelorum« zunächst wieder die Quart a'–d", die dann um die Unterquart a'–e' symmetrisch erweitert wird. Gleich darauf erklingt die nach oben verschobene Unterquart h'–fis'.

Die archaische Kantigkeit dieser Melodik ist umso auffälliger, als sie in strengem Kontrast zu den kontinuierlichen Dreiklangsbrechungen der Begleitung steht: vokale und instrumentale Schicht des Satzes erhalten also eine stilistisch differenzierte Behandlung.³⁹ Fauré vermeidet offensichtlich ganz bewusst fast jeden Anklang an Dreiklangsmelodik in den Singstimmen und setzt dagegen formelhafte Bausteine, die zentral für die Chormelodik sind.⁴⁰ Die lineare Ausrichtung der Melodik im Zeichen der Modalität und das vertikale Moment der Harmonik als Zeichen der Tonalität erscheinen so in ihrer gleichzeitigen Verschiedenheit.⁴¹ Es wäre also zu vordergründig, das ganze *In Paradisum* nur als selige Verklärung in Dur deuten zu wollen. Erst ganz zum Schluss, wenn der Satz und das ganze Requiem auf dem Wort »requiem« zur Ruhe kommen, vereinigt sich der Chor zu einem lang gehaltenen, stehenden D-Dur-Dreiklang. Eingeleitet wird dieser Moment durch die den bisherigen Quart-/Quint-Raum sprengende Durchschreitung der Sext bei »aeternam habeo« (f'–a') bzw. »habeo« (d'–fis'). Und wieder zeigt sich die bereits im *Sanctus* gemachte Beobachtung: Im Chorbass erklingt im Gegensatz zum Orchesterbass die Quint des Dreiklangs, so dass das Werk im Chor mit einem schwebenden Quartsextklang endet:

39 Hier muss der Behauptung von F. Gervais, *Etude comparée* (wie Anm. 2), S. 73, widersprochen werden, Faurés Melodik sei grundsätzlich nur eine sekundäre Ableitung der Harmonik und besitze keine Eigenständigkeit.

40 Erinnert sei hier nur daran, dass das gregorianische *In paradisum* zu Beginn die Quinte G–D über die zwischengliedernden Stufen der Terz und der Quart exponiert.

41 Vgl. hierzu die Beobachtungen zum Verhältnis von Melodik und Harmonik bei Serge Gut, »Die Verflechtung von Modalität und Tonalität in der Musik von Gabriel Fauré«, in: P. Jost, *Gabriel Fauré* (wie Anm. 22), S. 152–162, hier S. 161–162.

Beispiel 10: G. Fauré, *Requiem* op. 48, *In Paradisum*, T. 57–61 (nur Chor und Orgel)

- 42 Dies könnte auch als Reminiscenz an das chorale Vorbild verstanden werden, denn das *In paradisum* steht im siebten Ton, also dem höchsten und strahlendsten innerhalb der Modi.
- 43 Vgl. F. Gervais, *Etude comparée* (wie Anm. 2), S. 49, 65, 90.
- 44 F. Gervais, ebenda, S. 32, spricht von »interpénétration de la modalité et de la tonalité«; vgl. auch ebenda, S. 26ff.
- 45 Hierzu K. Strobel, *Das Liedschaffen Gabriel Faurés* (wie Anm. 3), S. 50–51. Fauré greift dieses Tritonus-Motiv später auch im dritten Lied der *Bonne Chanson* auf; vgl. ebenda, S. 151.

Erst mit diesem lichten D-Dur-Klang des Schlusses ist der Gegenpol zum d-Moll des Introitus erreicht.⁴² Symbolisch lässt sich die Polarität des Requiems zwischen Modalität und Tonalität als Verweis auf Faurés Verhältnis zu diesen beiden musikalischen Welten in einem allgemeinen Sinn verstehen. In Faurés harmonischer Sprache bleibt die Basis die Verankerung in der Tonalität, die aber durch die Möglichkeiten, die die Modalität bietet, erweitert wird.⁴³ Modale und tonale Melodik bzw. Harmonik sind daher gleichzeitig möglich und durchdringen sich.⁴⁴ Der Rückgriff auf modale Klangmuster ermöglicht es Fauré, die zielgerichtete Syntax der traditionellen Harmonik zu durchbrechen und durch Ambivalenzen zu verunsichern. Dadurch erreicht er eine größere Farbigkeit der Harmonik, die aber auf ganz anderem Weg entsteht, als durch die chromatischen Erweiterungen spätromantischer Musik.

Festzuhalten bleibt, dass diese Inanspruchnahme von Vorbildern aus dem Choral und aus modaler Musik bei Fauré nicht auf den Bereich geistlicher Musik beschränkt bleibt. Die neue Präsenz mittelalterlicher Musikformen für die kompositorische Orientierung rührt bei Fauré, wie auch bei anderen französischen Komponisten der Zeit, zwar ursprünglich von der durch die kirchenmusikalischen Reformbewegungen initiierten Rückbesinnung auf ältere Musik und ihrer anschließenden institutionellen Verbreitung her. Sie ist aber bei Fauré bereits zu einem integrierten Bestandteil seiner Musiksprache geworden.

So lassen sich die am *Requiem* gemachten Beobachtungen in gleicher Weise an zahlreichen Liedern, die im Gesamtschaffen Faurés gegenüber seinen geistlichen Werken bei weitem überwiegen, wiederfinden. Erinnerung sei nur an das bekannte Lied *Lydia* op. 4, 2 von 1870, das bereits in seinem Titel die Assoziation an den lydischen Modus enthält und diese dann durch die melodische Tritonusspannung f¹–h¹ in Singstimme und Begleitung auch einlöst.⁴⁵ Wie Fauré in einem Brief an seinen Sohn Philippe mitteilt, sind solche modalen Rückgriffe für ihn Mittel, um die Melodik und Harmonik zu erweitern, ihnen auch den Hauch der Fremdheit und des Ungewohnten zu vermitteln, ohne jedoch dabei die Basis der Tonalität aufzugeben. Ausdrücklich erwähnt er, dass ihm hierbei der gre-

gorianische Choral als Anregung diene.⁴⁶ Diese Technik erschöpft sich aber bei Fauré nicht in einer vordergründigen Anleihe an ältere Musik, um in rein programmatischer Manier etwa den Namen »Lydia« auszudeuten. Vielmehr lassen sich in den Liedern alle Verfahren nachweisen, die auch im *Requiem* zur Herstellung jener ambivalenten, aus Negation gewonnenen Harmonik dienen: Bewusste Aussparung der leittonigen Spannung, das Ineinandergreifen von Tonalität und Modalität, Verschiebungen, die nicht aus dem tonalen Rahmen herausführen, die Häufung plager Kadenz.⁴⁷

So eröffnet Fauré *Le Ramier* (op. 87,2, 1904) mit der plagalen Harmoniefolge Tonika, Septakkord der Subdominante und Subdominante mit Sixte ajoutée, die die ersten drei Takte stereotyp bestimmt. Im weiteren Verlauf bleibt die tonartdefinierende fünfte Stufe weiterhin aufgeschoben und tritt erst in Takt 10ff. zum ersten Mal kurz in Erscheinung. Die Pendelbewegung zwischen erster und vierter Stufe der Takte 1–3 beschließt auch die Komposition⁴⁸:

Andantino *p*

A-vec son chant doux et plain-

Ein rhythmisch wie melodisch ostinates Motiv benutzt Fauré auch zur Eröffnung von *Danseuse* (op. 109,4). Als Mittelachse erklingt zunächst im Klavier über zehn Takte a” als Quintton und Repercuta der dorischen Tonart, unterfüttert mit der Unterquart nach e’, die als Anklang an das antike Tetrachord über den Halbton f’ erreicht wird. Die Singstimme greift den Rezitationston auf, springt zunächst zur charakteristischen dorischen Sept c” und dann zur Oberquart d”. Die auffälligen Tonrepetitionen verstärken noch den Eindruck liturgischen Rezitierens⁴⁹:

Andantino *p*

Sœur des Sœurs tis-seu-ses de vi-o-

46 Fauré erklärt in seinem Brief vom 17.08.1906 an seinen Sohn bezüglich des *Air de danse de Caligula*, dessen Hauptthema sei aus einer Mischung der G-Dur mit der h-Moll-Skala entstanden, wodurch sich der Tritonus g-cis ergibt. Er betont jedoch, dass das Stück grundsätzlich in G-Dur stehe, und fügt hinzu: »J’ai voulu donner l’impression d’une danse de caractère antique [...] et comme les anciens ne modulaient pas de la même façon que nous, je me suis enfermé dans une gamme composée de deux tons. Le *plain-chant* est plein d’exemples semblables.«; G. Fauré, *Correspondance* (wie Anm. 9), S. 258.

Beispiel 11: G. Fauré, *Le Ramier* op. 87,2, T. 1–3

47 Vgl. die Beispiele hierzu bei K. Strobel, *Das Liedschaffen Gabriel Faurés* (wie Anm. 3), S. 71, 72, 93, 112, 190, 233. Weitere Beispiele bei Marie-Claire Beltrando-Patier, *Les Mélodies de G. Fauré*, Lille 1981, S. 481ff. Peter Cahn, »Fauré, Gabriel Urbain«, in: Horst Weber (Hg.), *Metzler Komponisten Lexikon*, Stuttgart / Weimar 1992, S. 244–245, betont »die Vermeidung des Leittons in Mollwerken, d. h. die bewusste Anwendung modaler Klangtechnik« als besonderes Charakteristikum der Musik Faurés.

48 Notenbeispiel nach Gabriel Fauré, *Œuvres complètes*, Tokio 1991, Bd. 3, S. 42.

49 Notenbeispiele nach G. Fauré, *Œuvres complètes* (wie Anm. 48), Bd. 3, S. 169–173.

Beispiel 12: G. Fauré, *Danseuse*, op. 109,4, T. 1–10

6
let- tes, une ar-den- te veil- le blé-mit tes jou- es... Dan- se!

Das Ende der Komposition führt nach den tonartlichen Ausweichungen der dritten Strophe wieder zur Grundtonart zurück und beschließt die Vertonung mit wichtigen Akkorden auf D, die wiederum durch den Nicht-Leitton C in fundierender Basslage verbunden sind und die dorische Quinte d'-a" in den Oberstimmen exponieren (T. 59–64):

Beispiel 13: G. Fauré, *Danseuse* op. 109,4, T. 59–64

Vai- ne dan-seu- se!

Die Rolle von modaler Musik und Choral in Faurés Schaffen hebt sich somit von verwandten Erscheinungen bei anderen französischen Komponisten der Zeit ab. Sie ist nicht durch besondere religiös-geistliche Kontexte evoziert, wie besonders eindringlich das letzte Liedbeispiel zeigt, das, ohne dass es vom Text provoziert wäre, ganz aus den Strukturprinzipien des Dorischen heraus gestaltet ist. Genauso wenig dient sie in klangmalerischer Absicht dem Kolorit exotischer oder folkloristischer Welten. Der Unterschied dieser Phänomene zu Faurés Technik zeigt sich schon darin, dass beispielsweise in der Oper des 19. Jahrhunderts Choral oder modal gefärbte Musik in der Funktion einer »couleur locale« als klar erkennbare Versatzstücke, als Zitate in assoziativer, manchmal auch parodierender Absicht erscheinen, die sich von der umgebenden Musik stilistisch deutlich absetzen.⁵⁰

Ein genauso grundsätzlicher Unterschied besteht zum reichen Repertoire französischer liturgischer Orgelmusik. Denn auch hier haben Choral und modale Techniken nicht die Funktion einer allgemeinen Erweiterung der musikalischen Sprache, sondern dienen in einem engeren Sinne der Entwicklung einer spezifischen, liturgisch gebundenen Musik. Die alte Tradition des Alternatim-Vortrags mit Orgel, die den Choral und seine Bearbeitung fest an die Orgelmusik bindet, bleibt im Grunde in Frankreich bis ins späte 19. Jahrhundert hinein die Grundlage liturgischer Musik.⁵¹ Die umfassenden Veränderungen, die sich durch die Choral-Restauration vor allem in Solesmes für die Gestalt und den Vortrag des Chorals ergaben, schlugen sich deshalb auch deutlich in der französischen Orgelmusik

⁵⁰ Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, »Die kirchliche Szene«, in: Heinz Becker (Hg.), *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), Regensburg 1976, S. 341–369, hier S. 350.

⁵¹ Benjamin van Wye, »Gregorian Influences in French Organ Music before the Motu proprio«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), S. 1–24, hier S. 2.

nieder.⁵² Schulen wie die École Niedermeyer und später die Schola Cantorum vermittelten das neu gewonnene Wissen um den Choral an ihre Studenten, die speziell zu Organisten ausgebildet werden sollten. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die enge traditionelle Verbindung zwischen Choral und Orgelmusik auch den Stil der liturgischen Stücke veränderte. Zunächst stand unter dem Einfluss Niedermeyers die neu gewonnene Rolle der Modalität im Vordergrund, die die gewohnte tonale Begleitung in Frage zu stellen begann. Hiervon zeugen beispielsweise die umfangreichen *Pièces grégoriennes* von Eugène Gigout.⁵³ In einer zweiten Rezeptionsphase wirkten speziell die neu entwickelten Rhythmustheorien aus Solesmes zum Choralvortrag auf die Orgelmusik. Die große rhythmische Freiheit und Flexibilität, die den Choral aus einem erstarrten metrischen Korsett oder formlosen Äquivalismus befreite, beflügelte auch die französischen Komponisten, die Choralbearbeitung im Sinne eines traditionellen cantus firmus aufzugeben. Besonders im Werk des an der Schola Cantorum lehrenden und damit Solesmes sehr nahe stehenden Alexandre Guilmant⁵⁴ lässt sich dies nachweisen, aber auch bei seinem Kollegen Vincent d'Indy⁵⁵ und später dann bei Charles Widor⁵⁶ und Charles Tournemire.⁵⁷ Wie verschieden auch immer die individuellen Verfahren bei diesen einzelnen Komponisten aussehen mögen, es bleibt doch als verbindende Gemeinsamkeit, dass der Choral und die Modalität hier auf den Wirkungskreis liturgischer Musik beschränkt bleiben. Eine Abstraktion von der konkreten Aufgabe der Choralbegleitung oder eine Fruchtbarmachung der neu gewonnenen Techniken für außerliturgische Musik findet nicht statt. Ein erster Schritt in diese Richtung könnte vielleicht bei den Stücken zu sehen sein, die keine Choralzitate enthalten und nicht für den unmittelbaren liturgischen Gebrauch geschrieben wurden, wie viele der Kompositionen von Gigout, die Orgelsymphonien von Widor oder beispielsweise die *Impression grégorienne* op. 90 von Guilmant. Dennoch bleibt diese Musik, wie bereits die Titel deutlich machen, dem unmittelbaren Umfeld der Liturgie verhaftet.

So anregend und einflussreich die Kompositionen der französischen Orgelschule für Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich auch gewesen sein mögen, der Schritt, den Fauré und andere getan haben, nämlich die Befruchtung der traditionellen Musiksprache mit den Mitteln der wieder entdeckten alten Musik, reicht weiter. Der Grad der Abstraktion von Faurés Musiksprache gegenüber den Kompositionen aus dem unmittelbaren Umfeld der Liturgie zeigt sich besonders darin, dass sie sich zwar vom Choral und von modaler Musik inspiriert zeigt, aber selbst in den geistlichen Werken keine direkten Choralzitate verwendet. Ein Vergleich mit dem 1947 entstandenen *Requiem* von Maurice Duruflé erhellt diese spezifische Haltung Faurés.⁵⁸ So sehr Duruflés Komposition vom Werk Faurés beeinflusst erscheint – dies zeigt unter anderem die identische Satzabfolge und Besetzung in den vokal-solistischen Teilen, die emphatische Herausstellung der »libera eas«-Bitten im Offertorium oder die Begleitung in Akkordbrechungen im *Sanctus* – so dokumentiert sie doch ein ganz anderes Verhältnis zum Choral. Nach eigenen Aussagen des Komponisten beruht sein Werk ganz auf der grego-

- 52 Hierzu die grundlegende Studie von Benjamin David van Wye, *The Influence of the Plainsong Restoration on the Growth and Development of the Modern French Liturgical Organ School*, Phil. Diss. Illinois 1970 und ders., »Gregorian influences« (wie Anm. 51), S. 1–24.
- 53 Vgl. z.B. *100 pièces brèves dans la tonalité du plain-chant*, Paris 1888, *Album grégorien*, Paris 1895; Vgl. B. van Wye, *The Influence* (wie Anm. 52), S. 68ff.
- 54 Vgl. *L'organiste liturgiste*, Paris 1884–1899; B. van Wye, *The Influence of the Plainsong Restoration* (wie Anm. 52), S. 80ff.; Edward Zimmerman / Lawrence Archbold, »Why should we not do the same with our catholic melodies?«: Guilmant's *L'organiste liturgiste*, op. 65«, in: Lawrence Archbold / William J. Peterson (Hg.), *French Organ Music. From the Revolution to Franck and Widor*, Rochester 1995, S. 201–247.
- 55 B. van Wye, *The Influence* (wie Anm. 52), S. 97ff.
- 56 Ebenda, S. 104ff.; Lawrence Archbold, »Widor's *Symphonie romanesque*«, in: L. Archbold / W. J. Peterson, *French Organ Music* (wie Anm. 54), S. 249–274.
- 57 *L'orgue mystique. 51 offices de l'année liturgique inspirés du chant grégorien et librement paraphrasés pour grand orgue*, Paris 1927–1936.
- 58 Vgl. Inge Forst, »Maurice Duruflé und sein *Requiem*«, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 75 (1991), S. 107–117.

59 »Ce Requiem est entièrement composé sur les thèmes grégoriens de la Messe de morts.«; zitiert nach ebenda, S. 110.

60 Hierin besteht eben gerade der entscheidende Unterschied zu Fauré, den J.-M. Nectoux, *Gabriel Fauré* (wie Anm. 28), S. 121, verwischt, wenn er schreibt: »Overall the vocal writing shows the discreet influence of Gregorian chant, to be taken up again in Maurice Duruflé's beautiful Requiem of 1947 which is very close to Fauré's in spirit.«

61 Vgl. F. Gervais, *Etude comparée* (wie Anm. 2), S. 23. Die zwischen 1857 und 1859 in *La Maîtrise* veröffentlichten Orgelwerke Niedermeyers gemahnen nur an vereinzelt Stellen, wie im *Offertoire* von 1857, T. 34–36, mit seinen Akkordketten, entfernt an die Techniken des *Traité*; viel stärker ist das Vorbild Bach zu erkennen; vgl. Louis Niedermeyer, *Pièces pour orgue*, hg. von Francois Sabatier und Nanon Bertran, Paris 1997. Camille Saint-Saëns bemerkt hierzu: »On y chercherait en vain, comme dans celles de Sébastien Bach, un reflet du moyen âge; ce ne sont pas figures de missel ou de vitraux anciens [...]«; in: Louis-Alfred Niedermeyer, *Vie d'un compositeur moderne (1802–1861). Avec une introduction par C. Saint-Saëns*, Paris 1893, S. XII–XIII.

62 Vgl. K. Strobel, *Das Lied-schaffen Gabriel Faurés* (wie Anm. 3), S. 36.

63 Camille Saint-Saëns, »Music in the Church (translated by Theodore Baker)«, in: *Musical Quarterly* 2 (1916), S. 3.

64 Diesen Zusammenhang betont vor allem J. C. Kidd, *Louis Niedermeyer's System* (wie Anm. 37) und führt ihn anhand zahlreicher Vergleiche zwischen Niedermeyers *Traité* und Werken von Fauré aus.

rianischen Totenmesse.⁵⁹ Der Introitus beispielsweise beginnt diesem programmatischen Ansatz folgend zwar wie bei Fauré mit einem d-Moll-Akkord, zitiert die gregorianische Melodie jedoch wörtlich im ursprünglichen sechsten Ton. Auch die übrigen Sätze sind zum größten Teil so eng an ihre choralen Vorlagen angelehnt, dass sich die wenigen Passagen, denen Duruflé eigene Melodien unterlegt hat, hiervon besonders absetzen.⁶⁰ Die gegenüber Fauré weitaus stärkerer Treue Duruflés der originalen Choralgestalt gegenüber zeigt sich auch darin, dass Duruflé durch zahlreiche Taktwechsel die Freiheit der Choralrhythmik nach Solesmer Vorbild im modernen Taktsystem nachzubilden versucht und die Wortfolge am Schluss des *Agnus Dei* und des *Pie Jesu* unberührt lässt, also nicht die Änderungen Faurés zugunsten der Betonung von »requiem« mitvollzieht.

Fauré war also nicht bereit, die Anregungen, die von der Wiedererweckung alter Musik ausgingen, auf liturgisch gebundene Musik im engeren Sinne noch auf geistliche Musik in einem allgemeineren Sinne zu beschränken. Die erklärte Absicht von Faurés Lehrer Niedermeyer war es, gerade diese Einschränkung – vor allem auf die Choralbegleitung – im Sinne eines Schutzwalls gegen die dekadente weltliche Musik zu propagieren. Niedermeyer selbst dokumentiert diese absolute Trennung zwischen geistlicher und weltlicher Musik in seinem eigenen Schaffen, da seine Kompositionen keine Spur der modalen Verfahren seines *Traité* aufweisen.⁶¹ Andererseits mag gerade die Tatsache, dass Niedermeyer vor allem als Komponist von *Romances* in der romantischen Musiksprache der Zeit hervorgetreten war, mit dazu beigetragen haben, dass Fauré die Spannung zwischen der aktuellen, ihn umgebenden Musik und dem, was Niedermeyer lehrte, wahrnahm und er zur Suche nach einer Synthese angeregt wurde. Ein Reflex auf Niedermeyer als Komponist mag in den ersten Werken Faurés zu sehen sein, bei denen es sich um *Romances* handelt.⁶² Die Bereicherung der tonalen Harmonik, die aus dieser Synthese erwuchs, war der entscheidende Schritt, der, wie Camille Saint-Saëns bestätigte, die gesamte Musik Frankreichs beeinflusste:

»Niedermeyer, who, despairing of extirpating the error involved in an accompaniment to plain-chant, attempted to render it at least rational by conserving its ›modal‹ character by means of an ingenious system. And for the propagation of his system he founded the School which bears his name [...]. But the task is accomplished; his system has made its way throughout France, and has even overpassed its aim by showing the possibility of introducing the ancient Modes into modern Harmony, thus enriching it in an unexpected manner.«⁶³

Niedermeyers Unterricht bildete hierbei für Fauré, wie er ja selbst mitteilte, die entscheidende Anregung. Die Techniken zur Vermeidung funktional-harmonischer Kadenzmuster und Zusammenhänge, die Aufwertung der traditionell schwächeren Nebenstufen und die Häufung plagaler Kadenzen sind Charakteristika, die die Beispiele in Niedermeyers *Traité* auffällig kennzeichnen und es ist nicht verwunderlich, dass sie Faurés Denken beeinflussten und in seine musikalische Sprache einfließen, zumal er in sehr jungen Jahren und praktisch ohne musikalische Vorbildung in die École kam.⁶⁴ Allerdings war die Bedeutung speziell des Cho-

rals bereits seit Beginn der Forschungen in Solesmes auch außerhalb und unabhängig von der École Niedermeyer⁶⁵ für jeden französischen Komponisten spürbar. Spätestens seit den großen Choralkongressen in Paris 1860, den Niedermeyer und Joseph d'Ortigue organisierten, und in Arezzo 1882, verbreitete sich die Kunde von den reichen und bereichernden Möglichkeiten des Choral in ganz Frankreich.⁶⁶ Solesmes spielte hierbei insofern eine entscheidende Rolle, als erst durch die dortige Forschung der Choral, der ja auch im 19. Jahrhundert in Frankreich noch ein alltägliches bzw. sonntägliches Phänomen war, in seiner historischen Dimension ins Bewusstsein trat. Erst dadurch wurde Choral als mittelalterliche Musik gehört, konnte er zu einer ästhetisch fernen, ja durchaus exotischen und damit für jene attraktiven Musik werden, die auf der Suche nach Alternativen waren. Da die Epoche des Mittelalters inzwischen zu kulturellem Prestige gelangt war, ließ sich der Rückgriff auf Musik einer bewundernten Vergangenheit im Dienste kompositorischer Gegenpositionen zur Musik der Gegenwart auch kulturell legitimieren.

Die École Niedermeyer kann also als vermittelnde Institution verstanden werden, die Fauré für den allgemeineren musikästhetischen Diskurs in Frankreich initiierte und ihn schließlich zu jener musikalischen Sprache führte, die das Potenzial alter Musik erkannt hatte, es aber in Überwindung sklavischer Nachahmung auf neue Weise fruchtbar werden ließ.

Eine ganze Reihe von Autoren beschreibt dieses spezielle Verhältnis Faurés zum Choral und zur modalen Musik, das nicht auf Imitation, sondern auf Inspiration beruht: Reynaldo Hahn bezeichnet den Stil Faurés als »voluptueusement grégorien«. Charles Kœchlin betont: »Chose plus importante qu'on ne saurait dire. Il ne s'agit point, nous l'avons signalé, d'érudite et factice reconstitution, mais de correspondance préétablie entre la nature de ces gammes et celle, bien souvent, de la sensibilité faurénne.«, und Vladimir Jankélévitch schreibt Fauré und seiner Musik »une certaine expérience grégorienne« zu.⁶⁷

Dass es sich bei Niedermeyers Lehre um die Auswirkungen einer zeittypischen Mittelalterkonstruktion, also um pseudomittelalterliche Satzverfahren handelt, ist hierbei von sekundärer Bedeutung. Fauré kam das entscheidende Verdienst zu, den als traditionell französisch verstandenen musikalischen Tugenden der Klarheit, der Reinheit und der starken Zurückhaltung gegenüber jedweder Effekthascherei zu neuer Bedeutung verhelfen zu haben.⁶⁸ Dass Fauré auf diesem seinem Weg weder den Versuchungen der übermächtigen und betörenden spätromantischen Musiksprache im Stile Wagnerscher emotionaler Exaltiertheit⁶⁹ noch den Verlockungen eines künstlich gegen jede andere zeitgenössische Musik abgeschotteten, vermeintlich reinen Kirchenstils erlag, machte ihn im Urteil seiner Zeitgenossen zum »véritable gardien de notre tradition nationale«⁷⁰ und zum »maître par excellence de la musique française«.⁷¹

Fauré griff damit auch die Bedenken jener kritischer Beobachter der Reformbewegung auf, die, wie z. B. Berlioz, vor dem Hang zum Dogmatischen im Kreis um Niedermeyer warnten, oder wie Saint-Saëns ebensolche Tendenzen im Wirken der Schola Cantorum ausmachten und gegenüber der blinden Nachahmung alter Meister die Gleichberechtigung von alter und neuer Musik empfahlen.

65 Zur Relativierung von Niedermeyers Einfluss auf Fauré siehe M.-C. Beltrando-Patier, *Les Mélodies* (wie Anm. 47), S. 35.

66 Dom Pierre Combe, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes 1969, S. 37–112.

67 Reynaldo Hahn, »Gabriel Fauré: Prémabule«, in: *Journal de l'Université des Annales* (15. Juli 1914), S. 117; Charles Kœchlin, *Gabriel Fauré*, Paris 1949, S. 109; Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré. Ses mélodies, son esthétique*, Paris 1951, S. 80.

68 Fauré benennt diese »qualités essentiellement françaises« selbst mit »le goût de la claire pensée, de la forme sobre et pure, la sincérité, le dédain du gros effet.«; G. Fauré, »Preface« zu Georges Jean-Aubry, *La Musique française d'aujourd'hui*, Paris 1916, S. X, XIII.

69 Treffend charakterisiert Émile Vuillermoz, »Gabriel Fauré«, in: *La Revue musicale* 22 (1922), S. 14, Fauré damit, er sei »réfractaire au virulent microbe romantique« geblieben. Ganz ähnlich spricht Charles Kœchlin, »Le Théâtre«, in: *La Revue musicale* 22 (1922), S. 38, von »l'absence totale d'emphase ou d'effet! Il faut remonter bien loin pour retrouver pareil idéal: chez Bach, chez les maîtres du XVIe siècle, dans le chant grégorien. C'est le contraire même du »pathétique théâtral«.

70 É. Vuillermoz, »Gabriel Fauré« (wie Anm. 69), S. 14.

71 Jean Roger-Ducasse, »La musique de chambre«, in: *La Revue musicale* 22 (1922), S. 79.

- 72 Hector Berlioz, »Die Musik in der Kirche« von Joseph d'Ortigue, in: ders., *Musikalische Streifzüge. Studien, Vergötterungen, Ausfälle und Kritiken*, aus dem Französischen übertragen von Elln Ellès, Leipzig 1912, S. 221.
- 73 C. Saint-Saëns, »Music in the Church« (wie Anm. 63), S. 4, 5, 6.
- 74 »Je désire être l'auxiliare d'un art à la fois classique et moderne, qui ne sacrifie ni le goût actuel aux saines traditions, ni non plus les traditions aux caprices de la mode«; Gabriel Fauré in: André Nède, »Le nouveau directeur du Conservatoire«, in: *Le Figaro* (14. Juni 1905).

»Ferner will das Werk des Herrn d'Ortigue noch das musikalische System der Psalmodie auf Kosten der modernen Musik, ja auf Kosten der Musik überhaupt verherrlichen, indem es die Psalmodie für allein fähig erklärt, religiöse Empfindungen würdig auszudrücken.«⁷²

»Some forty years ago there was formed in Germany a school of composers writing solely in this style, never considering that, as the entire sixteenth century had produced mountains of such music, one needed only to delve in this gold mine instead of seeking to create useless imitations. [...] The Schola Cantorum joined the fray with excellent intentions: but instead of using persuasion, it sought to succeed through violence; without sufficient reason it strove to prescribe works by certain authors and to proscribe those of others; [...] it has made itself detested, and has achieved no results. [...] One should not hesitate to perform fine works of ancient date which might, in some other place, have no success. But to my mind it is a great mistake to exclude modern works.«⁷³

Später legte Fauré diese Wertschätzung der Tradition ohne Ausschluss oder Abwertung der Gegenwart als programmatische Devise seiner Direktion des Conservatoire zugrunde.⁷⁴ Eine Devise, wie sie in dieser Form im 19. Jahrhundert wohl nur in Frankreich möglich war.

Summary

Looking for new ways of composing beside the established ideals of late romantic music, the 19th century discovered Medieval Music and chant as a source of new inspiration. Whereas in Germany the »Caecilian« movement easily led to dogmatism and separation from the compositional development outside of church music, the situation in France differs in that the original form of Gregorian chant (and its accompaniment) as well as the creation of genuine French music plays a most prominent role. Early music is seen as the source for a national music, responding to and defeating the overwhelming influence of Wagner's works. Although the Benedictine monks of Solesmes play a crucial role in this process, the rediscovery of early music in France is not confined to church music but paralleled by a much broader movement of »archéologie musicale«, creating the foundations of modern music scholarship. This leads to a more open attitude and a direct influence on contemporary composers, most of them such as Fauré having been in touch with one of the Parisian institutions (Ecole Choron, Ecole Niedermeyer, Schola Cantorum), teaching church music and music history, but – significantly enough – no longer run by the church.

A closer examination of Fauré's *Requiem* op. 48 reveals that the composer was deeply influenced by Niedermeyer's teaching of »medieval« chant accompaniment. But at the same time he went further by combining modal and tonal features, creating thus a genuine harmonic and melodic language of a »musique française«, reflecting the experience of a newly discovered and heard »musique médiévale«.