



**Abschiedskonzerte**  
**Von Prof. Wolfgang Schäfer**  
Chor und Orchester der Hochschule für Musik  
und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

10. Oktober 08 19.30 Uhr  
Bad Homburg, Erlöserkirche

13. und 14. Oktober 08 19.30 Uhr  
Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main,  
Großer Saal

# **Abschiedskonzert**

## **Zur Verabschiedung von Prof. Wolfgang Schäfer**

**Johannes Brahms** (1833-1897)

Schicksalslied op. 54

(Text von Friedrich Hölderlin)

**Franz Schubert** (1797-1828)

Messe Nr. 5 As-Dur

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

**Natascha Jung**, Sopran

**Charlotte Quadt**, Alt

**Gustavo Quaresma**, Tenor

**Philipp Mehr**, Bass

**Chor und Orchester der Hochschule für Musik und Darstellende**

**Kunst Frankfurt am Main**

**Leitung: Wolfgang Schäfer**

**Nach dem Konzert am 14. Oktober findet die offizielle**

**Verabschiedung von Prof. Wolfgang Schäfer im Foyer statt.**

## Schicksalslied

Ihr wandelt droben im Licht  
Auf weichem Boden, selige Genien!  
Glänzende Götterlüfte  
Rühren euch leicht,  
Wie die Finger der Künstlerin  
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende  
Säugling, atmen die Himmlischen;  
Keusch bewahrt  
In bescheidener Knospe,  
Blühet ewig  
Ihnen der Geist,  
Und die seligen Augen  
Blicken in stiller  
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,  
Auf keiner Stätte zu ruhn,  
Es schwinden, es fallen  
Die leidenden Menschen  
Blindlings von einer  
Stunde zur andern,  
Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworfen,  
Jahr lang ins Ungewisse hinab.

Friedrich Hölderlin

Der **Hochschulchor der HfMDK** setzt sich aus Studenten aller Fachbereiche zusammen und tritt sowohl in Kammerchor-Formation als auch in großer oratorischer Besetzung auf. In den letzten Jahren erarbeitete das Ensemble unter der Leitung von Prof. Wolfgang Schäfer und Prof. Winfried Toll außer zahlreichen, stilistisch breit gefächerten a cappella-Programmen immer wieder auch große repräsentative Werke der Oratorien-Literatur, wie z.B. die „Faustszenen“ von Schumann, „Lelio“ von Hector Berlioz, die „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn-Bartholdy, Beethovens C-Dur-Messe, die Requien von Cherubini, Dvořáks „Stabat Mater“, Brittens „Cantata Misericordium“, Brahms und Schnittke, Händels „Jephta“ und „Saul“ sowie „König David“ von Arthur Honegger.

Gastspiele führten den Hochschulchor u.a. in den Fuldaer Dom, zu den Weilburger Schlosskonzerten, zu den Festspielen Bad Hersfeld, an die Musikhochschulen Weimar und Freiburg, nach Heidelberg und nach Rom. Nach 26 Jahren pädagogischer und künstlerischer Arbeit an der HfMDK verabschiedet sich **Prof. Wolfgang Schäfer** mit diesen Konzerten von der Hochschule.

### Johannes Brahms' Schicksalslied

In einem berühmten, 1927 erschienenen Roman entdeckt der von Mozart begleitete Protagonist der Romanhandlung „einen ehrwürdig aussehenden alten Herrn mit langem Barte, der mit wehmütigem Gesicht einen gewaltigen Zug von einigen zehntausend schwarzgekleideten Männern anführte. Es sah betrübt und hoffnungslos aus, und Mozart sagte: ‚Sehen Sie, das ist Brahms. Er strebt nach der Erlösung, aber damit hat es noch gute Weile.‘“ Diese traumhafte „Vision“ fasst recht genau den Charakter und Habitus der Brahmschen Musik in ein Bild und trifft ihren Tonfall „ernster Entsagung“, „tapferer Selbstüberwindung“, „stimmungsvoller Resignation“ oder „herben Trotzes“, denen auch etwas Selbstmitleid beigemischt ist. Zugleich hob man stets den Brahmschen „Geschmacksaristokratismus“ hervor, durch den seiner sinfonischen Musik alle volkstümlichen, „demokratischen“ Züge ausgetrieben werden, die noch Beethovens Sinfonik geprägt hatten. Das „Schicksalslied“ op. 54 kann solche Charakteristiken, die an die Brahmsche Musik herangetragen wurde, verdeutlichen. Brahms stieß auf Hölderlins berühmtes Gedicht wohl 1868. Musikalisch angeregt haben wird ihn Hölderlins drastische Kontrastierung der Sphären des Göttlichen und Menschlichen, der schicksalslos ewig auf weichem Boden wandelnden seligen Genien und der ins Ungewisse hinab geworfenen, leidenden Menschen. Die Form des Gedichtes schien Brahms die zweiteilige musikalische Ausdrucksgestaltung in heftigen Kontrasten geradezu vorzuschreiben. Doch verfährt er anders: Brahms beendet seine Vertonung mit einem (variieren) Wiederaufgreifen der den „Genien“ zugeordneten, ungemein wohlklingenden Orchestereinleitung, die seine Vertonung entspannt, ja glückselig ausklingen lässt. Mit dieser dreigliedrigen Formgestaltung setzt sich Brahms freilich von Hölderlin ab; er fügt dem Gedicht eine Wendung ins Harmonische hinzu, die Hölderlin eben nicht kennt. Erst dieser Brahmsche Schluss verkehrt das Entsagungsvolle, Leidende der Menschen in eine unerreichbare Sehnsucht nach Harmonie, Glück und Frieden. Und für den Ausdruck dieser Sphären findet die Brahmsche Musik Töne, die unvergesslich im Ohr haften bleiben. Der Frieden und die holde Seligkeit, scheint Brahms sagen zu wollen, sind nur in der Musik als sehnsuchtsvolle Hoffnung erreichbar.

Brahms vollendete seine Vertonung im Mai 1871 in Baden-Baden; er führte sie erstmals am 18. Oktober des Jahres in Karlsruhe auf. Dabei war er sich über die Gestaltung des von ihm hinzugefügten Schlussteiles unsicher. Er plante etwa, vom Chor die beiden ersten Textzeilen des Gedichtes zum Orchesternachspiel singen zu lassen, doch Hermann Levi redete ihm diesen Plan energisch aus, und Brahms beließ es beim reinen Orchesternachspiel. Giselher Schubert

### Franz Schuberts As-Dur-Messe

Einen für Franz Schuberts Schaffensweise außergewöhnlich langen Zeitraum umfaßt der Entstehungsprozeß seiner großangelegten Missa solemnis in As-Dur, die als fünfte von insgesamt sechs vollständigen Ordinariusvertonungen Schuberts zwischen November 1819 und September 1822 komponiert wurde. Mitteilungen über die erste Aufführung des Werks fehlen; vielleicht erklang es bald nach seiner Fertigstellung in der Wiener Alt-Lerchenfelder Kirche, wo Schuberts Bruder Ferdinand zu jener Zeit das Chorleiteramt versah. Doch war mit dieser möglichen Erstaufführung die Entstehungsgeschichte der As-Dur-Messe noch nicht abgeschlossen. Spätestens Ende 1825 revidierte Schubert die Partitur, nahm zahlreiche, teils eingreifende Veränderungen vor und gestaltete die große Schlußfuge des Gloria („*Cum Sancto Spiritu*“) völlig neu.

Während die vier frühen, in den Jahren 1814 bis 1816 entstandenen Messen die Tradition der symphonischen Orchestermesse der Wiener Klassik fortschreiben, schlagen die As-Dur-Messe, wie auch die späte, in Schuberts Todesjahr 1828 komponierte Messe in Es-Dur, neue Wege ein. Beide Messen sind von einer inneren Spannung geprägt, die hervorgerufen wird durch die Verknüpfung einer subtilen symphonischen Variantentechnik sowie einer avancierten Harmonik mit älteren vokalpolyphonen Verfahrensweisen der Spätrenaissance. Die Rückwendung zum Klangideal des ausgehenden 16. Jahrhunderts war die Konsequenz einer Neubesinnung in Fragen der liturgisch gebundenen Kirchenmusik, die als Auseinandersetzung mit den Folgen von Aufklärung, Französischer Revolution und Säkularisation in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts stattfand. Die kompositorische Abkehr von den Form- und Stilprinzipien der Wiener Klassik wird in der Meßvertonung der Zeit in unterschiedlicher Intensität deutlich. So wandte sich beispielsweise in München Johann Caspar Aiblinger seit den späten zwanziger Jahren immer stärker vom symphonischen Messenstil ab und entwickelte nach einer römischen Studienreise 1833 ein neues, der klassischen Vokalpolyphonie der Palestrinazeit nachempfundenen A-cappella-Ideal. Diese kompositionsgeschichtliche Neuorientierung zeigte auch in der musikalischen Ästhetik der Zeit ihre Wirkung. In seinem Aufsatz *Alte und Neue Kirchenmusik* proklamierte E. T. A. Hoffmann 1814 den Palestrinastil als kirchenmusikalisches Ideal schlechthin:

*„Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. – Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistesgemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten,*

*kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlicher Komponisten bezeichneten: es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt (musica dell'altro mondo).“*

In Schuberts As-Dur-Messe sind Anlehnungen an Stilprinzipien der klassischen Vokalpolyphonie allgegenwärtig: in den doppelchörigen Klangtechniken des „*Et incarnatus est*“ und des „*Osanna in excelsis*“ wie in den zahlreichen imitatorisch geprägten Sätzen, deren Extrem die, allerdings mehr an Bach orientierte, Schlußfuge des Gloria darstellt. Ein interessantes Zeugnis legt in dieser Hinsicht auch das Credo ab. Es beruht auf einem um einheitsstiftende thematische Verknüpfung bemühten Formtypus, bei dem die „*Credo*“-Rufe textlich wie musikalisch immer wieder zwischen die einzelnen Glaubenssätze eingefügt werden, ein Formtypus, der seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisbar ist und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders von österreichischen Komponisten bevorzugt wurde. Bemerkenswert ist nun insbesondere der Beginn des Credo. Die ersten Akkorde des Chores bilden eine Folge von Durdreiklängen über den absteigenden Baßtönen *C*, *b* und *a*, während dazu gegenläufig der Sopran die aufsteigende Linie *c–d–e* setzt. Diese Akkordfolge, am Beginn eines in C-Dur stehenden Satzes von harmonisch eher fremdartiger Wirkung, erscheint wie eine Variante jener Klangfolge, die, wiederum in Gestalt von Durakkorden über abwärtsgeführtem Baß (*a–g–f*) und aufstrebendem Diskant (*a–h–c*), Palestrinas berühmtes doppelchöriges *Stabat Mater* eröffnen. Im 19. Jahrhundert galten die Initialklänge dieser Komposition Palestrinas als Ausdruck von Weltentrückheit und wurden u. a. von Richard Wagner im „*Karfreitagszauber*“ des *Parsifal* zitiert und von Franz Liszt als Sequenzmodell im *Stabat Mater* seines Oratoriums *Christus* verwendet.

Das Gegenstück zum altklassisch-vokalpolyphonen Ideal im Sinne einer pointiert avancierten Musiksprache findet sich im Sanctus. Der Satz spiegelt auf allen Ebenen das Symbol der Trinität wider. Die drei „*Sanctus*“-Rufe erklingen auf Molltreiklängen dreier verschiedener Tonstufen (*fis*, *es* und *c*), die einen Abstand von kleinen Terzen (= 3 Halbtöne) zueinander bilden und im Quintenzirkel drei Schritte voneinander entfernt sind. Den Anrufungen, die, ihren Zielakkord eingeschlossen, drei Takte umfassen, gehen jeweils drei Orchestertakte, geprägt von dreitönigen Bläsermotiven, voran. Und schließlich formen drei Akkorde das Grundgerüst der harmonischen Vorgänge: Ausgehend von einem F-Dur-Dreiklang wird in Takt 3 die Quinte *c* chromatisch erhöht und im darauffolgenden Takt der Grundton *f*, so daß der Chor auf einem *fis*-Moll-Akkord einsetzt. An die Stelle harmonisch geregelter Akkordprogressionen tritt hier eine fluktuierende Klangfläche, die sich aus chromatischen Manipulationen am Ausgangsakkord ergibt. Dieses Verfahren, die Dur-Moll-Harmonik von funktionalen Zwängen zu entbinden, weist auf Techniken im Spätwerk Franz Liszts voraus, wo oftmals funktionslose Klangflächen einen bewußten Gegenpol zu dur-moll-harmonisch fixierten Strukturen erzeugen. Und damit zeigt sich die Eingebundenheit der As-Dur-Messe Franz Schuberts in ein Spannungsfeld zwischen altklassischer Rückbesinnung und vorwärtsweisender Tonsprache, die das charakteristische Signum großer Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts bildet. Peter Ackermann