



Universität Hamburg

universitäts

konzert

sonntag, 28. Januar 2001, 20 uhr
hamburger musikhalle, großer saal

chor und orchester
der universität hamburg
dantes diwiak, tenor
leitung: bruno de greeve

zemlinsky

der 23. psalm

stravinsky

psalmensinfonie

kodaly

tänze aus galanta
psalmus hungaricus

Programmheft

Internetversion

Programmfolge

Alexander Zemlinsky
Der 23. Psalm op.14 (1910)

Igor Stravinsky
Psalmensinfonie (1930)

Pause

Zoltán Kodály
Tänze aus Galánta (1933)
Psalmus hungaricus op.13 (1923)

César Franck
Psalm 150 (1884)

Chor und Orchester
Universität Hamburg

Dantes Diwiak, Tenor

Leitung: Bruno de Greeve

Psalmen einmal nicht in der Kirche

Auch in diesem Winter haben wir ein "Musikpaket" schnüren können, das ungewöhnlich ist und Musikinteressierte, die ein offenes Ohr für Kompositionen des 20. Jahrhunderts haben, "hellhörig" machen dürfte: Psalmen, einmal nicht in der Kirche. Zu Beginn der Proben für dieses Programm gab Bruno de Greeve seinen "lieben Leuten" folgende Gedanken mit auf den Weg:

"Erster Aufhänger war für mich der **23. Psalm** von Zemlinsky: weil dieser Komponist auch den meisten ganz unbekannt ist und wir mit solchen doch schon öfter ganz gute Wirkungen erzielt haben, sowohl beim Publikum als auch im eigenen Erleben. Dann kam die Überlegung bei mir hoch, wie derart ganz alte Texte - die ersten Psalmen entstanden etwa tausend Jahre vor Christus - in allen Epochen immer wieder neu von Komponisten aufgegriffen werden, um sie in einem modernen Musikstil neu zu gestalten.

Darum kommen jetzt die schönsten Beispiele zusammen: All diesen Psalmen wird man nie innerhalb der Kirche begegnen. Dafür sind sie zu konzertant, zu viel auf 'Orchesterpracht' hin geschrieben, obwohl musikalisch bestimmt auch religiöse Elemente wie Meditation, Andacht und Weihe darin vermittelt werden.

Die **Psalmensinfonie** ist in jeder Hinsicht ein außergewöhnliches Werk, sowohl im Chor- als auch im Orchesterrepertoire. Von dem Bostoner Orchesterchef Koussevitzky als Sinfonie in Auftrag gegeben, hat Stravinsky ein dreisätziges Vokalwerk konzipiert - 'Prélude, Doppelfuge und Allegro symphonique' - für eine ausgefallene Besetzung: Orchester ohne Geigen, Bratschen und Klarinetten, dabei extra 2 Klaviere und 5-fache Bläser. Als Textgrundlage dienen einige Verse aus Psalm 38 und 39 und der vollständige Psalm 150. Die drei Sätze kontrastieren sehr: das Prélude ist ein fast rezitierender meditativer Vortrag, gefolgt von einem dichten polyphonen Motettensatz mit expressivem, latent-harmonischem Ausdruck und im dritten Satz - nach einem weihvoll schreitenden Ostinato - aufregende, atemlose Parlando-Ausrufe mit einem zum Hymnus werdenden da capo zum Schluss.

Mitten im Programm als Intermezzo (und als Ausgleich für die ausgeschlossenen Geiger und Bläser) ein Orchestersolo: **Tänze aus Galánta** von Kodály. In Galánta, einem Dorf, in dem Kodály einige Jahre seiner Kindheit verbrachte, erlebte er - von einer damals berühmten Zigeuner-Kapelle gespielt - die ersten Orchesterklänge. Obwohl man die Quellen dieser typischen Zigeunermusik nicht nachweisen kann, bleibt es unwiderlegbar, dass diese Spielleute in dem langen Lauf der Geschichte - vielleicht aus Nordindien über Persien, vermutlich aus Nahost - immer weiter westlich wanderten und sich immer wieder vor Ort mit vorhandenen Liedern und Tanzmusik befassten. Dieser Hintergrund soll nicht nur als rationale Erklärung für unsere Programmgestaltung, lieber noch als Anregung dienen, um einmal die Parallele zwischen Psalm und Zigeunertanz in der musikalischen Entwicklung reell hörbar zu erfahren.

Im Anschluss werden wir dann den **Psalmus hungaricus** bringen: Kodály hat auf einer Um-dichtung von Psalm 55 aus dem 16. Jahrhundert eine sehr expressive sinfonische Musik entstehen lassen, die sich manchmal fast als 'Programm-musik' erfahren lässt: die Skala läuft von Not und Klage über Trost und Hoffnung bis zum Jubelgesang. Vorsänger im Psalmus ist ein Tenor, in unserem Fall Dantes Diwiak, der schon gute Erfahrungen mit dieser 'tragenden' Partie gemacht hat.

Zum Schluss eine feierlich-lockere kurze Zugabe (in Deutschland kaum, in den Niederlanden eher zu bekannt): der **Psalm 150** von César Franck. Eine Melodie von einer fast schamlosen Ausgelassenheit - zum Nie-mehr-Vergessen."

Darüber hinaus sei noch folgendes bemerkenswert:

"Die 150 Psalmen, von denen die Hälfte König David zugeschrieben wird, entstanden als Sammlung altorientalischer Poesie aus verschiedenen Quellen. Sie wurden 117 v. Chr. aus dem Hebräischen ins Griechische übersetzt und erst ab dem zweiten Jahrhundert n. Chr. ins Lateinische übertragen.

Wie verschieden die Kompositionen unseres Programms auch sein mögen, die literarische Form lässt sich bei allen auch in der musikalischen Gestalt deutlich erkennen: so findet man immer zwei- und dreigliedrige Verse und einen Parallelismus innerhalb oder zwischen den Versen.

Auch die Aufführungspraxis der alten Zeit (die wohl direkt damit in Zusammenhang steht) ist - bewusst oder unbewusst - noch beibehalten:

- a. Die **direkte Psalmodie**, einstimmig: am Anfang bei Kodály
- b. Vorsänger gegenüber dem Chor, sog. **responsorial**:
bei Zemlinsky ("Der Herr ..." des Soprans, "Und ob ich schon ..." von Alt und Tenor, " Du bereitest ..." des Tenors, "Und ich werde ..." des Soprans),
desgleichen bei Stravinsky ("Exaudi ..." / "Auribus ..." vom Alt, "Laudate ..." der Männerstimmen),
bei Kodály (Tenorsolo: "Höre mein Jammern ..."),
und Franck ("Louez-le Dieu caché ..." der Männer)
- c. auch **alternierend**, d.h. der gesamte Chor singt jedesmal einen feststehenden Refrain:
bei Zemlinsky "Gutes und Barmherzigkeit ...", Stravinsky: "Laudate Dominum ...",
"Laudate eum ..."; bei Kodály "Als König David ..." (dreimal) und dann melodisch bei
"Der du Gericht hältst ..." und "Wen du zuweilen ..."; bei Franck: "Hallelujah!" und
"Louez-le par la voix ...".

bruno de greeve

Alexander von Zemlinsky (14.10.1871 - 15.3.1942)

Alexander von Zemlinsky wurde in Wien geboren, wo er auch aufwuchs, studierte und bis 1911 als Dirigent, Komponist und Lehrer wirkte. Bereits mit dreizehn Jahren trat er zum Kompositions- und Klavierstudium in das Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde ein und galt bald als eines der hoffnungsvollsten musikalischen Talente der Stadt; zu seinen Förderern zählten Johannes Brahms und später Gustav Mahler.

Seine Dirigentenlaufbahn begann Zemlinsky an Wiener Operettentheatern, ab 1904 war er erster Kapellmeister an der Volksoper. 1907 folgte er einem Ruf Mahlers an die Wiener Hofoper; dass er sich dort wegen Unstimmigkeiten mit Mahlers Nachfolger nicht halten konnte, bedeutete den ersten herben Rückschlag in Zemlinskys Karriere.

Seine folgende sechzehnjährige Tätigkeit als Opernleiter am Deutschen Landestheater und als Rektor der deutschen Musikakademie in Prag wurde von Zeitgenossen und späteren Biographen zwar als seine musikalisch fruchtbarste und erfolgreichste Lebensphase angesehen, er selbst jedoch war mit dieser Stellung bald unzufrieden.

So ging er 1927 an die Kroll-Oper Berlin; nach deren Schließung folgten Gastdirigate an der Staatsoper Unter den Linden und Lehrtätigkeiten an der Musikhochschule. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 zwang Zemlinsky, der jüdischer Abstammung war, zur Rückkehr nach Wien. Nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich emigrierte er 1938 nach New York, wo er 1942 einem Herzleiden erlag.

Zemlinskys kompositorisches Schaffen umfasst fast sämtliche WerkGattungen, darunter sieben Opern, zwei Sinfonien, vier Streichquartette und zahlreiche Kunstlieder. Nach Frühwerken im Stile der Brahms-Schule ist der Haupteinfluss wohl in den spätromantischen Kompositionen Richard Strauss' und Gustav Mahlers zu finden, deren Tonsprache Zemlinsky zu einem eigenen Stil weiter entwickelte. Mit seiner Abkehr von traditionellen harmonischen Strukturen kann Zemlinsky durchaus als ein Wegbereiter der Zweiten Wiener Schule Arnold Schönbergs angesehen werden. Schönberg äußerte einmal, dass er Zemlinsky (seinem Lehrer, Freund und Schwager) sein ganzes Wissen um die technischen Probleme des Komponierens verdanke.

Während Schönberg und seine Schüler aber den Übergang zur Atonalität und schließlich zur Zwölftonmusik vollzogen, schreckte Zemlinsky davor zurück, die Grenzen der Tonalität zu verlassen. Diese Spannung zwischen spätromantischer Tradition und den Umbrüchen der Moderne trägt sicher zum Reiz der Werke Zemlinskys bei; hinzu kommen eine ausgefeilte Kompositionstechnik und feines Gespür für Instrumentierung.

Der 23. Psalm (1910)

Das Nebeneinander von Tradition und Moderne zeigt sich auch in Zemlinskys Vertonung des 23. Psalms ("Der Herr ist mein Hirte") für Chor und Orchester, die am 10. Dezember 1910 in Wien uraufgeführt wurde. Es wird bereits im ersten Chorabschnitt deutlich: Die ersten acht Takte sind klar in vier zweitaktige Gruppen geteilt. Traditionell würde man eine entsprechend klare harmonische Gliederung erwarten, an deren Ende die Grundtonart stehen sollte; diese wird jedoch bereits in der Mitte des Abschnitts erreicht und verliert sich gegen Ende wieder. Die Tonalität wird dadurch verschleiert, ohne völlig aufgelöst zu werden, und die gesamte Phrase erhält einen offenen, wenig zielgerichteten Charakter, wie er in vielen Werken Zemlinskys zu finden ist.

Wie in "Hirtenszenen" und Naturbeschreibungen früherer Zeiten steht anfangs die Oboe im Vordergrund, und auch im weiteren Verlauf sind in Tonmalerei, Tonsymbolik und Melodiebildung traditionelle Elemente unverkennbar. Der gemäßigt dissonante Charakter und die ausdrucksvolle Chromatik finden sich auch bei Zeitgenossen; in der Art, wie die vielschichtige Verknüpfung der Motive und die reiche Mehrstimmigkeit in den Einzelheiten gestaltet sind, entsteht allerdings eine einzigartige Tonsprache.

Die besondere Qualität der Komposition ist nicht zuletzt auch darin zu sehen, dass sich, so durchdacht und kompliziert sie im Detail auch sein mag, Stimmung, Struktur und die wesentlichen Aussagen doch recht unmittelbar erschließen, vor allem wohl wegen der ausdrucksvollen Melodik und sorgfältig aufgebauten Spannungsbögen.

Der Text des Werkes hält sich eng an die Übersetzung Martin Luthers in der zeitüblichen modernisierten Gestalt. Einzelne Änderungen wurden zugunsten einer gleichmäßigeren Deklamation angebracht; so wird die Wendung "dein Stecken und Stab" zu "dein Stab und Stecken".

Inhaltlich gliedert sich der Psalm in drei Teile stark unterschiedlicher Länge, wobei sich der Mittelabschnitt von Anfang und Schluss durch die direkte Ansprache Gottes in der zweiten Person unterscheidet. Diese Dreiteiligkeit der Psalmvorlage gibt den musikalischen Aufbau der Vertonung vor. Dabei gelingt es Zemlinsky mit kompositorischen Mitteln, das Ungleichgewicht in der Textmenge nicht nur auszugleichen; der textlich sehr kurze Schlussabschnitt erhält - dem Zeitgeschmack entsprechend - sogar besonderes Gewicht.

In einer abschließenden Coda wird wieder der Anfangsvers aufgegriffen, wodurch einerseits eine ausgewogene musikalische Gesamtanlage erreicht wird, andererseits aber auch durch den nochmaligen Hinweis auf den behütenden Gott als Ursache der positiven Zukunftssicht des Psalmsängers ein besonderer inhaltlicher Akzent entsteht.

Jürgen Kroseberg (Violine)

Der 23. Psalm

In ruhig heiterer Bewegung

Andantino

*Der Herr ist mein Hirte,
mir wird nichts mangeln.
Er weidet mich auf grüner Aue,
er führet mich zum frischen Wasser.
Er erquicket meine Seele,
er führet mich auf rechter Straße
um seines Namens willen.*

Sehr ruhig,

mit innigem Ausdruck

nach und nach fließender

*Und ob ich schon wanderte im finstern Tal,
fürcht' ich kein Unglück;
denn du bist bei mir,
dein Stab und Stecken trösten mich.*

Belebend

Breiter und ruhig

Breit

mit großem Ausdruck

Lebhafter (Moderato)

*Du bereitest vor mir einen Tisch gegen meine Feinde,
du salbest mein Haupt mit Öl und schenkest mir voll ein.
Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang.
Und ich werde bleiben im Hause des Herrn immerdar.*

Igor Stravinsky (5.6.1882 - 6.4.1971)

Durch sein langes und produktives Leben - er wurde achtundachtzig Jahre alt - hinterließ Stravinsky eine große Zahl von Stücken, die für die Musikentwicklung des zwanzigsten Jahrhunderts maßgeblich waren - besonders durch einige bemerkenswerte Stiländerungen, die stets verhinderten, dass das Publikum in einer Erwartungshaltung bestätigt worden wäre, die den Komponisten einschränkt hätte. Rechneten die Zuhörer mit einer der vorangegangenen ähnlichen Komposition, wurden sie oft genug enttäuscht. Und obwohl man sein Schaffen ansatzweise in Stilphasen gliedern kann, gibt es in jeder Phase vielfältige Ausnahmen.

Stravinskys Leben bis zur Entstehung der Psalmensinfonie: Igor Fjodorowitsch wurde 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg geboren, wo er bis 1910 lebte. Sein Vater Fjodor Ignatjewitsch Stravinsky, Bassist an der Kaiserlichen Oper in St. Petersburg, erzog ihn streng im griechisch-orthodoxen Glauben. Nach der Schule wurde Igor von seinen Eltern zu einem Jurastudium gezwungen, das er 1905 abschloss. Nach dem Tod seines Vaters 1902 wurde er 1903 Privatschüler Rimsky-Korsakows, der bis zu seinem Tod 1908 die Rolle eines Pflegevaters übernahm, und unter dessen Ermutigungen zum Beispiel der erste Akt der Oper "Le rossignol", das "Scherzo fantastique" und die Orchesterfantasie "Feu d'artifice" entstanden.

1908 begann seine Zusammenarbeit mit Serge Diaghilew und den "Ballets russes". Für letztere entstanden sämtliche Ballettkompositionen Stravinskys, z.B. "Der Feuervogel", "Petuschka", "Le sacre du printemps", "Pulcinella" und "Apollon". Die Uraufführung des "Sacre" in Paris 1913 führte bekanntlich zu einem der größten Theaterskandale. Neben Stravinsky verpflichtete Diaghilew weitere namhafte Komponisten, ferner bekannte Solotänzer, Choreographen und Künstler, mit denen Stravinsky auch über Diaghilews Tod 1929 hinaus zusammenarbeitete. 1920 siedelte er von der Schweiz nach Frankreich über und wurde 1934 französischer Staatsbürger.

Ungefähr 1920 ist die erste maßgebliche Stiländerung im kompositorischen Schaffen Stravinskys zu verzeichnen. Die nun folgende Periode wird nach der "russischen" als die "neoklassizistische" bezeichnet. Als Übergang zu dieser Phase wird Pulcinella genannt, ein Ballett, das aus der Bearbeitung von Noten vor allem Pergolesis, also von Barockmusik, besteht. Diese Komposition entspricht allerdings nicht dem, was Stravinsky unter "néoclassicisme" verstand, nämlich nicht die Bearbeitung fremder Kompositionen oder Zitate, sondern das Eindringen in die Eigenheiten bestimmter Stile. In die neoklassizistische Periode gehören unter anderem das Opernatorium "Oedipus rex", die Oper "The rake's progress" und die "Psalmensinfonie".

Psalmensinfonie (1930)

Wie einleitend erwähnt ist das Werk als Auftrag für das Boston Symphony Orchestra entstanden, gewidmet dem fünfzigjährigen Bestehen desselben, im Jahre 1930. Im selben Jahr gab es eine Doppeluraufführung: zum einen in Boston unter Koussewitzky, zum anderen in Brüssel unter Ansermet.

Das Manuskript der Partitur der "Psalmensinfonie" ist überschrieben mit: "Cette symphonie composée à la gloire de DIEU [...]." Textgrundlage für den 1. Satz sind die Verse 13 und 14 des 39. Psalms, für den 2. Satz der 2. bis 4. Vers des 40. Psalms und für den 3. Satz der komplette 150. Psalm. Damit haben wir in der Reihenfolge ein Bittgebet, ein Dankgebet und zuletzt - und am umfangreichsten - die Lobpreisung Gottes.

Das Stück ist geschrieben für gemischten Chor (nach Möglichkeit mit Knabenstimmen, ansonsten mit Frauenstimmen in Alt und Sopran) und großes Orchester (ohne Geigen, Bratschen und Klarinetten, dafür durch zwei Flügel und eine Harfe ergänzt). Die beiden Gruppen sind in ihrer Bedeutung vollkommen gleichberechtigt. Das heißt, dass weder das Orchester nur zur Begleitung und für Zwischenspiele da ist, noch dass der Chor nur homophone Einwüfe zu bewältigen hat; beide erfüllen die Sinfonie mit polyphonem Leben.

Die Sinfonie ist dreisätzig und der dritte und mit Abstand längste Satz - die Lobpreisung Gottes - ist in sich durch das wiederkehrende "Alleluia" wiederum dreigeteilt. Gleichzeitig ist dies der Satz, den Stravinsky zuerst vollendete. Es handelt sich um eines der neoklassizistischen Werke Stravinskys; das heißt, dass er bewusst auf Techniken alter Musik zurückgreift (Klassik ist im französischen Wortverständnis nicht auf die Wiener Klassik beschränkt, so wie im deutschen). Das ist erkennbar zum Beispiel an der Benutzung von Psalmodie (erster Satz) und Hymne (dritter Satz) aus der mittelalterlichen Gottesdienstpraxis, in der schon erwähnten Gleichstellung des Chores mit dem Orchester, der Polyphonie und der Melodiegestaltung, die direkt an Bach erinnern (am deutlichsten im zweiten Satz, einer vokal-instrumentalen Doppelfuge). Die Bezeichnung 'Sinfonie' sollte allerdings nicht zu der Annahme führen, dass es sich hier um die (wiener-)klassische Form handele, höchstens um eine Anlehnung.

Bei den musikalischen Motiven schafft es Stravinsky, sich weitgehend auf die Terz (vor allem auf die kleine) zu beschränken. Aus diesem Kern erwächst dann eine Fülle musikalischer Eindrücke. Dies unterstreicht natürlich erneut die Wichtigkeit der Drei in dieser Sinfonie. Für alle drei Sätze gilt, dass die innerhalb der Sätze verwendeten Tonarten mediantisch, also im Terzabstand zu einander stehen.

Die unterbrochene Linie in Oboe und Fagott am Anfang des ersten Satzes benutzt als Hauptintervall die Terz. Nach einem kurzen Oboensolo spielen die tiefen Streicher ein Ostinato aus zwei ineinander verschränkten kleinen Terzen, was im zweiten Satz Wichtigkeit erlangt wird.

Der zweite Satz ist die erwähnte Doppelfuge. Das erste Thema - zuerst in der Oboe, dann in zwei Flöten und einer weiteren Oboe zu hören - beginnt mit einem kleinen Terzsprung und einer übermäßigen Quint nach oben, dann folgt ein großer Sextsprung nach unten. Dieses Motiv wird - rhythmisch variiert - wiederholt und dann weiter abgewandelt. Entscheidend ist, dass es sich hier, wenn man die Oktavlage der Töne außer Acht lässt, um zwei in sich verschränkte kleine Terzen handelt, die im ersten Satz als Bass-Ostinato vorweggenommen wurden. Das zweite Thema, das mit dem Chor einsetzt, benutzt die Terz auch vielfältig in versteckter Weise, hauptsächlich allerdings im Kontrapunkt durch zwei aufeinanderfolgende Sekundschritte in gleicher Richtung.

Im dritten Satz tritt die Terz noch versteckter auf. Dennoch findet man häufig melodische Abschnitte, die den Terzraum ausfüllen, es wird erneut auf die verschränkten Terzen zurückgegriffen und Ähnliches. Die Dreierheit haben wir auch - wie schon erwähnt - in der dreimaligen Wiederholung des "Alleluia" zwischen den Abschnitten und im jeweils dreimaligen Wiederholen des "Laudate". Im Vordergrund steht hier allerdings meines Erachtens die eindringliche Lobpreisung des Herrn; dazu dienen vor allem häufige Tonwiederholungen. Am Ende jedoch kehrt er im "Laudate eum" wieder zu einem stark terzorientierten, zart erhebenden Thema zurück.

Christian Sondermann (Tenor)

Anmerkung zur Aufführungspraxis: Laut Anweisung von Stravinsky sollen die drei Teile der Sinfonie ohne Pause gespielt und die der Vulgata entnommenen Psalmentexte lateinisch gesungen werden. Mit der folgenden Übertragung der Texte ins Deutsche ist beabsichtigt, das Latein möglichst wörtlich wiederzugeben.

Psalm 39: 13-14

*Exaudi orationem meam, Domine,
et deprecationem meam.*

Auribus percipe lacrimas meas.

Ne sileas, ne sileas!

Quoniam advena ego sum apud te

*Erhöre mein Gebet, o Herr,
und höre auf meinen Flehen.*

Vernimm mit deinen Ohren mein Weinen.

Schweige nicht!

Denn ich bin ja ein Gast bei dir

*et peregrinus sicut omnes patres mei. und ein Fremdling wie alle meine Väter.
 Remitte mihi, ut refrigerer, Sei nachsichtig mit mir, dass ich mich erquickte,
 priusquam abeam et amplius non ero. ehe ich dahinfahre und gar nicht mehr bin.*

Psalm 40: 2 - 4

<i>Expectans expectavi Dominum et intendit mihi. Et exaudivit preces meas; et eduxit me de lacu miseriae et de luto faecis. Et statuit super petram pedes meos et direxit gressus meos. Et immisit in os meum canticum novum carmen Deo nostro. Videbunt multi et timebunt et sperabunt in Domino.</i>	<i>Voller Erwartung habe ich gehofft auf den Herrn und er neigte sich zu mir. Und erhörte meine Bitten; und er führte mich aus dem Pfuhl des Elends und aus Schlamm und Dreck. Und er setzte meine Füße auf festen Boden und gab meinen Schritten wieder Richtung. Und er legte mir in den Mund einen neuen Lobgesang ein Lied auf unsern Gott. Viele werden zusehen und sich fürchten und ihre Hoffnung setzen auf den Herrn.</i>
--	--

Psalm 150

<i>Alleluia!</i>	<i>Halleluja!</i>
<i>Laudate Dominum in sanctis eius, laudate eum in firmamento virtutis eius.</i>	<i>Lobet den Herrn in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht.</i>
<i>Laudate eum in virtutibus eius, laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.</i>	<i>Lobet ihn für seine mächtigen Taten, lobet ihn ob seiner mannigfaltigen Größe.</i>
<i>Laudate eum in sono tubae. Laudate eum in timpano et choro laudate eum in cordis et organo, laudate eum in cymbalis bene sonantibus laudate eum in cymbalis jubilationibus.</i>	<i>Lobet ihn mit dem Schall der Posaune Lobet ihn mit Tamburin und Tanz, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen, lobet ihn mit schallenden Becken, lobet ihn mit jauchzenden Zimbeln.</i>
<i>Omnis spiritus laudet eum.</i>	<i>Alles was Odem hat, lobe ihn.</i>

Zoltan Kodaly (16.12.1882 - 6.3.1967)

Zoltán Kodály wurde in Kecskemét, einem kleinen Ort süd-östlich von Budapest, geboren, wuchs aber in verschiedenen kleinen ländlichen Ortschaften auf, die heute teilweise in der Slowakei liegen. In seinem Elternhaus kam er schon früh mit der Musik in Berührung, da sein Vater Geige und seine Mutter Klavier spielte und sang. So lernte er verschiedene Musikinstrumente spielen (Geige, Bratsche, Cello und Klavier), sang im Kirchenchor und fing während seiner Schulzeit an zu komponieren. Da er auch sprachlich sehr begabt war, begann er nach Schulabschluss (1900) in Budapest ungarische und deutsche Literatur und Sprachwissenschaft zu studieren. Zur gleichen Zeit nahm er ein Kompositionsstudium an der Musikakademie auf.

Ab 1903/4 widmete er sich speziell der ungarischen Volksmusik; er lernte Bartók kennen, mit dem er gemeinsam ungarische Volkslieder sammelte. Ihr Ziel war es, ein ungarisches Selbstbewusstsein zu wecken und eine kulturelles Bewusstsein aller Ungarn ins Leben zu rufen. Nach einer Reise nach Paris, wo ihn die Musik Debussys nachhaltig beeinflusste, wurde Kodály Professor an der Musikakademie in Budapest.

Nach dem ersten Weltkrieg versuchte er, eine ungarische Musikakademie aufzubauen, die aber wegen der Auflösung der ungarischen Republik nicht lange bestand. Er wurde in ein juristisches Verfahren gezwungen, was eine zweijährige Kompositionspause zur Folge hatte - die einzige in seinem Leben. Danach errang er durch neue Werke höhere internationale Aufmerksamkeit. Viele Dirigenten nahmen zu der Zeit seine Stücke in ihre Programme auf.

Kurz darauf begann er sich intensiv der schulischen Musikerziehung zu widmen und erste Schulmusikbücher zu schreiben, um eine musikalische Erziehung zu begünstigen. Seine pädagogischen Tätigkeiten und das Komponieren behielt er bis ins hohe Alter bei. Er hinterließ eine große Zahl an Kompositionen mit einem ganz eigenen Stil, der die ungarische Musik stark beeinflusst hat.

Cordula-Susanne Geck (Violine)

Tänze aus Galanta (1933)

Galánta, heute Slowakei, war zu Kodálys Lebzeiten ein Ort von 2400 ungarischen, slowakischen und deutschen Bewohnern. Weithin bekannt war damals die Galántaer Zigeunerkapelle unter Primas (Kapellmeister) Mihók. Hier verbrachte der Komponist sieben Jahre seiner Kindheit, und hier startete er 1905 das Sammeln ungarischer Volkslieder.

Wie Kodály persönlich in einem Vorwort zu seinen "Marosszéker Tänzen" erwähnte, wurzeln die musikalischen Themen der "Tänze aus Galánta" in "weit entfernter Vergangenheit" und unterscheiden sich darin von den Brahmschen "Ungarischen Tänzen", deren Motive aus dem städtischen Ungarn des mittleren 19. Jahrhunderts entnommen sind.

Zur Komposition der "Tänze aus Galánta" inspirierte Kodály die altertümliche "Werbungsmusik" (Verbunkos), die jedoch erst Ende des 18. Jahrhunderts populär wurde. Die "Tänze aus Galánta" werden oft als "sinfonisches Tanzgedicht" bezeichnet, es handelt sich formal um ein Werk in Rondo-Form. Der Aufbau weist allerdings Merkmale auf, die aus Gattungen wie z.B. dem jiddischen Klezmer stammen.

Das Stück beginnt mit einem vom vollen Klang der Celli eingeleiteten Lento (im Klezmer häufig eine Hora). Das Tempo dieser langsamen Einleitung wird mehrmals beschleunigt, fällt aber immer wieder in das ursprüngliche zurück.

Das Hauptthema wird nach einer improvisatorischen Kadenz von der Klarinette vorgestellt. Das Orchester führt dieses Thema weiter, wobei sich die Intensität weiter steigert. Flöte und Piccolo nehmen, begleitet vom Pizzicato der Streicher, die Melodie des ersten Zwischenspiels auf. Im Anschluss bricht sich das Hauptthema wieder Bahn, gefolgt vom zweiten Zwischenspiel, welches von der Oboe getragen wird.

Nach einer Überleitung, in der das Hauptthema verkürzt wiedergegeben wird, beginnt die Coda, die - was sehr unüblich ist - den größten Teil der Tondichtung einnimmt, eigene Melodien hervorbringt und ohne weiteres als getrenntes Werk betrachtet werden kann. Auch dieser Charakterzug ist aus dem Klezmer bekannt: Man fühlt sich an einen Bulgar oder Freilich erinnert.

Gegen Ende der Coda ertönt das schwungvolle Schlussthema im Allegro molto vivace, welches mit vier kräftigen, synkopischen Oktavsprüngen das Werk abschließt.

Mit den "Tänzen aus Galánta" ist es Zoltán Kodály gelungen, die urwüchsige ungarische Volksmusik in ein Werk einzubinden, das höchsten musikalischen Ansprüchen genügt und somit die ungarische Musik in das Bewusstsein der musikalischen Öffentlichkeit rückte.

Sven Nitschke (Violine)

Psalmus hungaricus

Der Psalmus hungaricus war das erste Stück, das Kodály nach seiner Schaffenspause komponierte. Mit ihm ließ er eine dunkle Periode in seinem Leben, die der juristischen Auseinandersetzungen, hinter sich. Dieses Werk markiert zugleich einen Wendepunkt in seiner Musik, die sich grob in zwei unterschiedliche Schaffungsphasen einteilen lässt: es leitet einen Zeitabschnitt der sinfonischen Werke ein und setzt dem Zeitraum, in dem er mehr Kammermusik und Lieder komponiert hat, ein Ende: Der Psalmus hungaricus ist eine Komposition für Tenorsolo, Chor und Orchester. Er gehört mit dem "Te Deum" und der "Missa brevis" zu den drei großen oratorischen Werken, die der Komponist geschaffen hat.

Kodály vertonte den 55. Psalm Davids, und zwar eine in der Reformationszeit entstandene Umdichtung des Dichters Mihály Keeskeméti Vég in ungarischer Sprache. Mit der Uraufführung dieses Stückes stieß Kodály das erste Mal auf breites internationales Interesse und wurde so über die Grenzen Ungarns hinaus berühmt. Er verhalf diesem Psalm, der als ein Gesang der Verfolgten und Bedrängten gilt, zu neuem Leben.

Das Werk hat einen leidenschaftlichen Charakter, was für die Vertonung eines Psalms sehr ungewöhnlich ist. Wahrscheinlich hat er diesen Text in Erinnerung an die Unannehmlichkeiten und die Ablehnung der vorangegangenen Jahre gewählt.

Es besteht aus einer Psalmodie, einer pentatonischen Melodie, die an den Klang eines gregorianischen Chorals erinnert. Zwei Bausteine sind kennzeichnend: der Sekundschrift nach unten, wie ein "Wechselton", der dann wieder zu dem Grundton zurückkehrt, und die kleine Terz, die als Hebung einem Rufton gleichkommt. Dies ist zu Beginn des Stückes mit Einsetzen des Chors deutlich wahrnehmbar.

Im Laufe des Stückes erscheint sie in Fragmenten rhythmisiert, variiert und - in einem weiter hinten liegendem Abschnitt - auch harmonisiert immer wieder. Zunächst aber werden im ersten Orchestervorspiel Grundzüge der Psalmodie in einer schwungvollen instrumentalen Umspielung vorweg genommen. Sie ergänzt die dann einsetzende Variante. Denn dieses Vorspiel, das wie ein Aufschrei wirkt, wird im Laufe des Stückes in veränderter Form immer wieder aufgegriffen. Der Gipfelton der Psalmodie, welcher der einzige Halbtonschritt in der Melodie ist, wird in ein substantielles Klagemotiv umgewandelt. Dieses besteht aus parallelen Septimakkorden. Es kommt an verschiedenen Stellen des Stückes wieder zum Vorschein.

Alle diese Merkmale - das fortwährende Aufgreifen der Psalmodie, was dem Stück einen einheitlichen Grundzug gibt, die unterschiedlichen Abschnitte des Psalmes, welche durch verschiedene Tempi zu erkennen sind und die Variationsgestalt bzw. das entsprechende Variationsprinzip - sind sinfonische Merkmale. Der Aufbau des Psalmus hungaricus hat also Ähnlichkeit mit dem einer Sinfonie.

Musikhistorisch spielt der Psalmus für Ungarn eine zentrale Rolle: Kodály greift in dieser Komposition die brachliegenden ungarische "Musikfäden", welche sich auf Grund von Kriegen nicht fortentwickeln konnten, auf bzw. knüpft an deren Endpunkt an, schafft dabei trotzdem eine neue, moderne Musik und führt die ungarische Musik zu einer Wiederbelebung.

Cordula-Susanne Geck (Violine)

Psalmus hungaricus (Deutscher Text)

Andante molto appassionato

Piu tranquillo

Chor unisono Als König David manch' schwere Leiden,
Hass und Verfolgung litt von den Freunden,
Da er im Herzen bitteren Gram trug,
Niedergebrochen rief er zu Gott empor.

Tenor solo

Ewiger Herrgott, Vater, höre mich,
Wende mir zu dein heiliges Auge,
Du mein Erlöser, Gott, erbarme dich,
Denn allzu schweres Herzeleid trage ich.

poco animato

So wein' ich, klag' ich Tage wie Nächte,
Trüb ist mein Sinn, verzehrt meine Kräfte,
Schwer ist mein Herz von bitterem Leid,
von Zorn über elend heuchlerische Feinde.

tranquillo

Hätte der Herr mir Flügel gegeben,
Wär' ich nimmer hier,
wär' längst schon entflogen.
Hätt' es mein guter Gott zugegeben,
Wäre ich lange, lange schon entflohen.

Und ich wollt' lieber Wüsten bewohnen,
Irren in düst'ren Wäldern, verloren,
Als in der Mitte derer zu wohnen,
Die mich verfolgen, weil ich die Wahrheit sprach.

Chor unisono

Als König David...

Ach, sie ersinnen gottlose Pläne,
Streuen Zwist und Verleumdung jederzeit,
Um mich in ihre Fallen zu locken,
Und laut zu jubeln über all mein Weh und Leid.

Als könnt' die Stadt nur zürnen und hassen,
Hader und Streit füllt Mauern und Straßen!
Solch einen Goldrausch, solch' Gier der Reichen
Trägt die Erde wohl nirgends ihresgleichen.

Oft halten Frevler Rat unter ihnen,
Witwen und Waisen arg zu betrügen,
Nicht Gottes Geist lenkt ihr Tun und Sinnen
Die in Hochmut Seinen Namen entheiligen.

Chor Als König David....

O, leichter wär's die Qual zu erdulden,
Wenn's Feinde wären, die mich verfolgen;
Wären's Feinde, so könnt' ich mich wehren,
Müßte nicht leeren bitteren Leidens Kelch!
Doch er, mein Freund, mein liebster Gefährte,
Er, dem mein Herz Vertrauen gewährte,
Sind wir doch einen Weg einst gegangen,
Der war mein Feind, mein ärgster Feind von allen!

Strafe ihn furchtbar, strafe sie alle,
Macht und Gewalt der Heuchler verfalle,
Fluch ihrem eitlen, gottlosen Spotte,
Fluch ihrer wüsten, frevlerischen Rotte!

Tenor und Chor

Höre mein Jammern, Herr, ich rufe dich,
Rufe dich abends, ruf' dich am Morgen,
Sende Errettung, sende Erlösung,
Wenn Feind und Leid mich fürchterlich bedrohen.

Adagio Tenor

Doch du mein Herz sei froh und zage nicht,
Gott ist dein Tröster, Gott dein Sonnenlicht.
Er nimmt der Seele alle, alle Erdennot,
Und leuchtet dir im Leben und im Tod.

Andante con moto

Chor

Der du Gericht hält'st, Ewig Gerechter,
Die blut'gen Frevler duldest du niemals,
Du segnest nimmer, nimmer ihr Treiben,
Langes Leben wird ihnen nicht auf Erden.

Doch den Gerechten wirst Du bewahren,
Dem Treuen bist Du ewig feste Burg.
Wer tief erniedrigt, hoch erhebst Du den,
Die kühn Vermeß'nen schmetterst Du zu Boden.

poco meno mosso

Wen Du zuweilen heimsuchst auf Erden,
In glüh'nden Feuers Qualen ihn prüfend,

Andante con moto

Dem gibst Du wieder ewige Ehre,
Bald wird Erlösung, Jubel und Licht sein Lohn,
Hebst ihn zum Lohne mächtig, herrlich empor.

Meno mosso

Molto moderato

*So sagt's die Bibel, so schrieb es David,
So steht's im fünfundfünfzigsten Psalme,
Daraus ein Frommer, traurig im Herzen,
Allen zum Troste diesen Gesang erdacht.*

Cesar Franck (10.12.1822 - 8.11.1890)

Francks Kindheit und Jugend standen unter Einfluss seines ehrgeizigen Vaters, der César und seinen Bruder zu Virtuosen machen wollte. Er unterwarf sie förmlich einer Dressur und ließ nichts unversucht, ihnen durch bessere und höhere Ausbildung - aber auch durch öffentliche Auftritte - zum Aufstieg in die Welt der Kunst und der Künstler, zu bürgerlichem Ansehen und Wohlstand zu verhelfen. César Franck errang tatsächlich mehrere erstklassige Auszeichnungen, u.a. für Orgel, Klavier und Kontrapunkt. Bereits mit elf Jahren begann er zu komponieren. Im Alter von zwölf kam er nach Paris, um Orgel zu studieren - das Instrument, das er "mein Orchester" nannte und das für ihn lebenslang Beruf und Berufung war.

Jahrzehnte wirkte er als Organist in der Basilika von St. Clotilde in Paris. Sein Einkommen war zeitweise kärglich; achtzehn Jahre lang musste er sich aus finanziellen Gründen als Konzertbegleiter verdingen. Franck lebte - ganz anders als sein Vater es erträumt hatte - in äußerlich einfachen Verhältnissen und fernab vom pulsierenden Musikleben der "rasenden Weltstadt" (Pahlen/König 1976). Zu schöpferischer Arbeit blieben ihm täglich nicht mehr als zwei Morgenstunden von fünf bis sieben Uhr.

In der Beurteilung seiner Werke scheiden sich die Geister. Die einen urteilen zuweilen eigenartig abschätzig, beispielsweise: seine Melodien - besonders die aus kirchlichen Werken - wirkten flach, fade, banal. Manchen jüngeren Zeitgenossen schien er der "Inbegriff eines etwas altertümlichen Musikers, der harmlose Werke komponiert hat und nicht allzu ernst genommen werden muss" (Fischer-Dieskau 1993).

Andere sprechen von wunderbarer Schönheit, von ganz einmaligem, eigentümlichem Reiz seiner Musik. Und sie verweisen auf Francks Stellung in der Musikgeschichte, die ihm aufgrund seiner Vielseitigkeit, der Neuartigkeit seiner Musik gebühre: Sein Verdienst sei es gewesen, reine, nicht am Theater orientierte, "absolute Musik" komponiert zu haben, die sich dem klassischen formalen Schema (und entsprechenden Hörgewohnheiten) widersetzte und neue Formen hervorgebracht hatte. Die zyklische Form etwa (in der ein Thema in jedem Teil des Werkes moduliert oder auf andere Weise verändert wiederkehrt) habe er, wenn nicht neu geschaffen, so doch stark ausgeweitet und konstruktiv entwickelt. Seine kühne, "unerhörte", vieldeutige Chromatik wird gerühmt. Auch sein Improvisationstalent auf der Orgel, das in manchen Kompositionen seinen Niederschlag gefunden hat, muss außerordentlich gewesen sein. Um den Organisten von St. Clotilde gab es zu seinen Lebzeiten einen regelrechten Kult.

Niemand aber zweifelt den enormen musikalischen Einfluss an, den er als Lehrer am Conservatoire in Paris auf eine ganze Generation von Komponisten ausübte: Zu seinen Schülern gehörten Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Gabriel Pierné und für kurze Zeit auch Debussy. Franck gilt als Wegbereiter der Impressionismus in der Musik.

Psaume CL (1884)

Der "Psaume CL" (hier französisch gesungen) ist das einzige kirchliche Vokalwerk aus Francks später Reifezeit. Es wurde als Festmusik für die Orgeleinweihung an einem Blinden-Internat komponiert. Obwohl vom Umfang her eher kurz, ist es das einzige vokale kirchliche Stück, das

zur Begleitung ein großes Orchester vorsieht: es erfordert neben Streichern und Holzbläsern vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Becken, Pauken und Harfe.

Kennern gilt der Psalm als "vollwertiges Meisterwerk von packender Wirkung und Geschlossenheit" (Mohr 1969), das in komprimierter Form viele Eigenschaften habe, die den Spätstil, den "eigentlichen César Franck" ausmachten. Aber die Kürze einerseits und die Instrumentierung andererseits stehen der Aufführung des "schönen und dankbaren" Psalms 150 im Konzertsaal wie in der Kirche oft im Wege.

Der Psalm beginnt mit einer kurzen Orchestereinleitung: Geheimnisvoll raunende Quintmotive erklingen, dann fallen, im Pianissimo beginnend, Chorstimmen mit "Halleluiah" ein - als würde es von sich nähernden Volksmassen gerufen. Dieser ungewöhnliche Anfang ist ein wichtiges Element, mit dem Franck seine Leitidee umsetzt. Erst allmählich gewinnt der Lobgesang an Fülle, um schließlich musikalisch das universale "Alles, was Odem hat" zu verkörpern. Mit einer kaum zu vernehmenden Oktave beginnend, holt Franck unter Zuhilfenahme ganz unterschiedlicher musikalischer Mittel immer weiter zu einem fesselnden Crescendo aus. Das aber dient nur der Vorbereitung des eigentlichen Lobgesanges. Gelangt man zu der Textstelle "Alles ...", so zeigt sich, dass dieser Begriff tatsächlich der Schlüssel zur Konzeption des ganzen Stückes ist. Der das biblische Original abschließende Satz erhält hier die "Funktion eines Doppelpunktes" (Landgraf 1975), denn er leitet eine majestätische Reprise des Lobgesanges ein, die mit dreifachem Forte dem krönenden Hallelujah zustrebt.

Wiebke Preuß (Sopran)

Halleluiah!

*Louez-le Dieu, caché dans ses saints tabernacles,
louez-le Dieu qui règne en son immensité.*

*Louez-le dans sa force et ses puissants miracles;
louez-le dans sa gloire et dans sa majesté.*

*Louez-le par la voix des bruyantes trompettes,
que pour lui le nébel se marie au kinnor.*

*Louez-le dans vos fêtes, au son du tambourin,
sur l'orgue et sur le luth chantez encor.*

*Que pour lui dans vos mains résonne la cymbale,
la cymbale aux accords éclatants et joyeux.*

*Que tout souffle vivant, tout soupir qui s'exhale
dise: louange à lui, louange au Roi des cieux.*

Steinway & Sons stellten für die Aufführung der Psalmensinfonie einen Flügel zur Verfügung.
Dafür sagen Chor und Orchester der Universität vielen Dank.

Redaktion und Gestaltung: Wiebke Preuß